MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 969 4

Schlesingersche Musik-Bibliothek

Meisterführer № 9

Rich. Strauss

Musikdramen

MT
100
S93G7

aus der bibliothek
dr. willy spilling nürnberg

Meisterführer

Einführungen in das Schaffen einzelner Tonmeister

1. **Beethoven**, 9 Sinfonien (Pochhammer)
2. **Wagner**, Der Ring des Nibelungen (Vademecum von Smolian)
3. **Brahms**, Sinfonien und Serenaden
4. **Bruckner**, 9 Sinfonien
5. **Wagner**, Der Ring des Nibelungen (Pochhammer).
6. **Strauss**, Sinfonien und Tondichtungen
7. **Wagner**, Opern
8. **Liszt**, Sinfonische Dichtungen
9. **Strauss**, Musikdramen
10. **Mahler**, Sinfonien
11. **Wagner**, Musikdramen
12. **Beethoven**, Streichquartette

Jeder Band geschmackvoll und dauerhaft eingebunden
M. 1.80

Die Schlesinger'sche Musik-Bibliothek

will weiteste Kreise des musikliebenden Publikums **zu verständiger, wissender und darum tiefster Freude** an den Werken der Tonkunst befähigen.

A. Musikführer

400 populäre Einführungen in die bedeutendsten Tonwerke

Preis jeder Nummer 20 Pf.

sollen zur Vorbereitung für das Begegnen mit bedeutenden Tonwerken und als bleibende Erinnerung an solche Begegnungen dienen.

B. Opernführer

150 gründliche Erläuterungen aller bekannten Opern

Preis jeder Nummer 50 Pf.

werden jedem Kunstfreunde ein intimes Vertrautwerden mit den hervorragendsten bühnenmusikalischen Schöpfungen der klassischen Meister und der Komponisten neuerer Zeit ermöglichen.

C. Meisterführer

Wegweiser durch die Schöpfungen einzelner Tonmeister

Preis jedes Bandes 1.80 M.

dienen — während die Musik- und Opernführer **im einzelnen** anregen und den Genuß vertiefen sollen — der allgemeinen Aufgabe, den Blick auf größere Weiten zu richten und das Schaffen eines Sinfonikers, eines Oratorienmeisters, eines Opernkomponisten im **Gesamtbild** vorzuführen.

1. **Beethoven,** Sinfonien (Pochhammer).
2. **Wagner,** Ring (Vademecum von A. Smolian).
3. **Brahms,** Sinfonien.
4. **Bruckner,** Sinfonien.
5. **Wagner,** Ring (Pochhammer).
6. **Strauß,** Tondichtungen.
7. **Wagner,** Opern.
8. **Liszt,** Sinfon. Dichtungen.
9. **Strauß,** Musikdramen.
10. **Mahler,** Sinfonien.
11. **Wagner,** Musikdramen.
12. **Beethoven,** Streichquartette.

Band 1—6 sind erschienen, Band 7—12 in Vorbereitung.

Die Bände sind **geschmackvoll** und **dauerhaft eingebunden.**

D. Opernwegweiser

Kleine, kurze Einführungen

Preis jeder Nummer 20 Pf.

enthalten ganz kurzgefaßte Inhaltsangabe, Geschichtliches, Einführung nebst Thementafel und sollen namentlich während der Aufführungen benutzt werden.

Meisterführer Nr. 9

Richard Strauß

Musikdramen

Erläutert

von

W. Jordan, A. Smolian, A. Schattmann,
G. Gräner

nebst einer

biographischen und ästhetisch-kritischen Einleitung

Herausgegeben

von

Georg Gräner

Berlin
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)
Wien. C. Haslinger qdm. Tobias

Vorwort

In dem vorliegenden Büchlein, Meisterführer genannt, sind vier zu verschiedenen Zeiten entstandene und von verschiedenen Köpfen ausgearbeitete Erläuterungen Straußscher Musikdramen zusammengestellt worden. Daraus mußten sich naturgemäß Widersprüche des Gesamtinhalts ergeben, die indessen mit Absicht nicht getilgt wurden, weil gerade sie das unmittelbar Lebendige und reizvoll Koloristische dieses Meisterführers ausmachen. So wäre dieses unser gemeinsames Werk einem Prisma zu vergleichen, welches das ungebrochen hereinfallende, einfarbige Licht auffängt, in seine Bestandteile zerlegt und diese in bunten Farbenstrahlen weitergibt, dem Beobachter nicht bloß zum Ergötzen, sondern auch zur Aufklärung über die Beschaffenheit des Lichts. Was also jene Widersprüche betrifft, so fasse man sie auf als die verschiedenen individuell gefärbten Rückstrahlungen der Wirkung einer lebendigen Tatsache der Gegenwart, nämlich der Kunst und Persönlichkeit des vielgenannten Komponisten Richard Strauß, auf vier lebendige Menschen ebenderselben Gegenwart und bedenke ferner, daß ein Stück Leben mitsamt seinen Widersprüchen mehr wert und weniger von Irrtum ist, als die logisch glatten und tadellosen Konstruktionen des schematisierenden Verstandes, so nützlich und notwendig diese auch sein mögen. Und vielleicht gelingt es dem Leser, sich aus dem lehrreichen Widerspiel der verschiedenen Anschauungen ein eigenes, sicheres Urteil über Richard Strauß zu bilden.

Der Herausgeber

MT
100
S93G7

Inhalt

Seite

Vorwort 4
Richard Strauß. Von G. Gräner 5
Guntram. Von W. Jordan 11
Feuersnot. Von A. Smolian 49
Salome. Von A. Schattmann 79
Elektra. Von G. Gräner 109

Richard Strauß

I

Richard Straußens äußeres Leben stellt sich dem Betrachter als eine von keinem Hindernis aufgehaltene und kaum je von einem Schatten verdunkelte, vielmehr an Glück und Glanz stetig wachsenden Folge von Ereignissen dar. Ein gütiges Schicksal hat sich unseres Komponisten angenommen; aber er verscherzte nicht die seltene Gunst: wenn irgendeiner, so hat Richard Strauß die Leichtigkeit der äußeren Lebensumstände, die Freiheit der materiellen Existenz von Lasten und Sorgen zu rastloser Arbeit benutzt. — — Sein bis jetzt verflossenes Leben zerfällt zwanglos in vier Perioden:

I. 1864—1885 ist die Periode seines Wachsens und Reifens und des Beginnens seiner praktischen Dirigententätigkeit. Geboren am 11. Juni 1864 in München als Sohn des Hornisten Franz Strauß, hatte er sich bis zum sechsten Jahr musikalisch bereits so weit entwickelt, daß er Klavier- und Violinunterricht mit Erfolg empfangen konnte. Nach weiteren vier Jahren trat die Unterweisung in der Komposition hinzu. Sein Lehrer wurde der Münchner Hofkapellmeister Fr. W. Meyer, der seinen Zögling in streng klassischen Musiktraditionen heranzog. Der jugendliche Richard Strauß lebte so jahrelang in einer musikalischen Welt, die von neuerer Musik höchstens der Brahmsschen die Tore öffnete und Heimatsrecht verlieh, die aber Wagners Musik, oder gar erst die Liszts und Berlioz', zornig von ihren Grenzen wies. In dieser Welt befangen, fand Straußens Kompositionsdrang an einem Spiel mit „tönend bewegten Formen" vollkommen Genüge, und seine Jugendarbeiten, vor allem die 1883 entstandene Sinfonie in Fmoll op. 12, beweisen, daß er sich bis zur Meisterschaft in diesem Spiel ausgebildet hatte. Inzwischen war der große Brahmsenthusiast Hans von Bülow auf den jungen, unter Brahms' Einfluß stehenden, überaus flüssig schreibenden und geschickt instrumentierenden Komponisten aufmerksam geworden. Und so berief ihn denn auch Bülow im Jahre 1885 nach Meiningen, wo Strauß mit der ihm eigenen Gewandtheit und Schnelligkeit in die Geheimnisse der Dirigentenkunst eindrang und ein halbes Jahr die durch Bülow berühmt gewordene Meininger Hofkapelle selbständig leitete.

II. 1885—1894 ist die Periode des völligen Umschwungs in Straußens künstlerischen Anschauungen. Denn in eben demselben Meiningen hatte er die Bekanntschaft Alexander Ritters gemacht. Ritter, bis zur Wurzel seiner Existenz von der Musik der sogenannten neudeutschen Schule durchdrungen, mochte wohl seinem hochaufhorchenden jungen Freund erzählt haben von dem merkwürdigen Franzosen Hector Berlioz, der durch originell-exzentrische, programmatisch gestützte Orchesterexperimente den Äußerungen seines sonst mäßigen musikalischen Talentes einen blendenden Schimmer verlieh; er mochte ihn ferner hingewiesen haben auf den geistreichen Weltmann und Abbé Franz Liszt, der die klassische deutsche Sinfonie umso leichter „überwunden" hatte, als er außerhalb der deutschen Musiktradition aufgewachsen war; er mochte ihm endlich den gewaltigen Mann des „Kunstwerks der Zukunft" gezeigt haben: Richard Wagner, der das Ende der Sinfonie und der Oper proklamiert und wirklich Neues, wahrhaft Großes geschaffen hatte. Eine neue, zuvor weder geschaute noch geahnte Welt brach da plötzlich über den jungen Richard Strauß wie eine Sturmflut herein und riß ihn mit sich fort. Die behagliche Musikmacherei seiner Lehrjahre hatte ein Ende: im ersten Feuer der Begeisterung und wagemutigen Jugendkraft entstanden die Orchesterwerke „Aus Italien" (1886) „Macbeth" (1887) „Don Juan" (1888) und „Tod und Verklärung" (1889) — Werke, in denen Strauß das plastisch-architektonische Formengerüst der klassischen Sinfonie unmutig zerschlug und dessen umherliegende Trümmer mit programmatischen Ideen, mit einer Fülle von charakterisierenden Themen und Motiven und mit einer farbenprächtig schildernden Instrumentation bunt und üppig verkleidete. So hatte sich die Form und Art seiner Tonwerke verändert; allein die bereits in früheren Arbeiten deutlich erkennbare Flüssigkeit, Keckheit, Sinnlichkeit und phantasievolle Witzigkeit seiner Tonsprache hatte sich nicht geändert, sondern trat bloß deutlicher, profilierter hervor. Strauß hatte sich verwandelt und war doch im Grunde seines Wesens derselbe geblieben. Während sich diese Vorgänge in Straußens innerem Leben abrollten, gestaltete sich auch sein äußeres Leben abwechselungsvoll. Er ging bereits im Jahre 1886 als Operndirigent nach München, das er drei Jahre später wieder verließ, um an die

Spitze des Weimarer Hoftheaters zu treten, wo er bis 1894 verblieb. Dieses Jahr ist zugleich das Jahr seiner Verheiratung mit der dramatischen Sängerin Pauline de Ahna und der Uraufführung (in Weimar) seines ersten Bühnenwerkes „Guntram". In ihm versuchte Strauß der Dichter, an der Hand Nietzsches, aus der Wagnerschen Gedankenwelt herauszutreten, wobei jedoch Strauß der Musiker gänzlich innerhalb des Wagnerschen Gestaltungsprinzips verharrte. Dennoch ist „Guntram" die Brücke, die seinen Schöpfer aus der begeistert nachahmenden Jugend zum selbstbewußt schaffenden Mann hinüberführte.

III. 1894—1904 umschließt daher die Periode des vollen Hervortretens Straußscher Eigenart. Zunächst verließ Strauß das kleine Weimar und ging als Hofkapellmeister nach München zurück, von wo er indessen 1898 in gleicher Eigenschaft nach Berlin berufen wurde. — Im Jahre 1895 also hatte sich die Zeit erfüllt: Strauß fand sich selbst und entwickelte sich schnell zu dem radikalen Fortschrittler und spezifisch „modernen" Musiker, als der er heute bekämpft und gepriesen wird. Gleich das erste Orchesterwerk dieser neuen Periode: „Till Eulenspiegels lustige Streiche" führte ihn tief in das Gebiet hinein, das er gewissermaßen erst für die Musik entdeckte und eroberte, nach dessen Richtung zu den Komponisten von vornherein alle Winde wehten, das einzige Gebiet, das Strauß allein gehört, für dessen Urbarmachung er geboren ward: das Gebiet des Witzes, der Laune, Ironie und Satire. Immer breiteren Raum nehmen diese kleinen spitzen, spöttischen, hockenden, irrlichtelierenden Motive des „Till Eulenspiegel" und die dicht übereinanderhäufende, willkürliche (durchs Programm scheinbar entschuldigte), aber staunenswert gewandte und effektvolle Art ihrer Verarbeitung in Straußens Schaffen ein. Die folgenden Werke wie „Also sprach Zarathustra" (1896), „Don Quixote" (1897), „Ein Heldenleben" (1898), die Oper „Feuersnot" (1900) und die „Sinfonia domestica" (1903) sind voll davon. Was sonst an ernst gemeinter lyrischer Musik in diesen Werken übrigbleibt, kann sich zum allergrößten Teil nicht mit der Kraft, Bedeutung und dem Schwung der jugendlich-frischen „Don Juan"-Musik messen. Also Fortschritt und Rückschritt zugleich!

IV. Von 1904 hebt die Periode Straußens als Bühnenkomponist an. Alle technischen Waffen sind

nunmehr geschmiedet und spitz und glänzend geschliffen; die Individualität ist ausgebildet. Mit seinen Musikdramen „Salome" und „Elektra" erringt sich Strauß Riesenerfolge; er wird zu einer Weltberühmtheit. Er wird von der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg zum Ehrendoktor, vom König von Preußen zum Generalmusikdirektor gemacht. Und so steht er heute auf der glänzendsten Höhe seines Lebens, durch eigenen Fleiß und die Gunst der Verhältnisse hinaufgehoben. — Wir wollen bei Erwähnung von Straußens Fleiß nicht vergessen hinzuzufügen, daß seine großen Kompositionen von einer zahlreichen Trabantenschar von Liedern und Gesängen begleitet werden, und daß er gegenwärtig an einer, neuen komischen Oper arbeitet.

2

Es ist nötig, Richard Strauß als Bühnenkomponist noch ein wenig näher zu betrachten. —

Kein in der Gegenwart lebender Musiker kann das Schaffen Richard Wagners ignorieren. Ob er ihn bewundert und nachahmt, ob er ihn ablehnt und bekämpft, er ist gezwungen, Stellung zu Wagner zu nehmen. Denn dessen Schaffen sondergleichen ist wie das Licht, das in die entferntesten und dunkelsten Winkel fällt; kein Musiker kann sich vor ihm verbergen, er flüchtete sich denn in die ewige Nacht. Und Wagner in seiner drei-einigen Gestalt als Musiker, Dichter und Denker hat den gesamten inneren Lebensgehalt seiner Zeit erschöpft. Er ist ein Abschluß, ein unübersteigbarer Gipfel; man sieht keine Möglichkeit eines Hinausgehens über Wagner. So bleibt denn dem modernen Komponisten, und insbesondere dem modernen Bühnenmusiker, nichts anderes übrig, als Wagner entweder nachzuahmen, oder den Versuch zu wagen, einen neuen Lebensgehalt, eine neue seelische Welt in einer neuen, von Wagner abweichenden Kunstform zu bieten. Vor diesem Scheideweg stand auch Richard Strauß — — er aber entschloß sich, das Neue aufzusuchen. Schon in „Guntram" leitete er den von ihm selbst verfaßten, dichterisch wagnerisierenden Text am Schluß in die neue Welt des großen Dichterphilosophen Nietzsche über; zugleich aber blieb er als Musiker, abgesehen von einigen stofflichen Details, vollkommen in der Wagner-Nachahmung stecken. Trotz des noblen künstlerischen und moralischen Wollens, trotz des bedeutenden

Könnens seines Schöpfers, war der „Guntram", als Versuch zur Fahrt ins Neuland, mißglückt. Strauß selber schien das zu empfinden; denn er wandte sich auf lange Zeit von der Bühne ab, während er inzwischen durch die Orchesterkunst seine eigentliche Welt entdeckte: allein der Witz, die Laune, Ironie und Satire sind im künstlerisch-musikalischen Sinne nur Produkte des Verstandes, und gerade der spielt fortan als das eigentümlichste Element in Straußens Schaffen die Hauptrolle! Eine neue Welt des Gefühls war also dem Komponisten Strauß verschlossen; dennoch suchte er sie unablässig: er griff endlich zu Dichtern wie Wilde und Hofmannsthal, deren sexuell-hysterisch-sadistische Dichtungen ohne Zweifel psychologisch Neues brachten. Doch infolge Straußens eigenem Mangel an einer „neuen Seele" realisierte er jene Dichtungen nicht gefühlsmäßig, d. h. musikalisch-dramatisch, sondern verstandesmäßig, d. h. schildernd, umschreibend, allegorisierend. Der Verstand nun ist ewig unschöpferisch; deshalb stellt sich der Fortschritt der Straußschen Musik lediglich als eine bewußte, allerdings sehr eigenartige Ueberbietung der Wagnerschen Technik dar. Der berückende farbige Straußsche Orchesterklang, das phantasieberauschende Themen-Gewimmel seines Orchestersatzes, die kühne „Charakteristik", überhaupt das scheinbar Neue und Fremdartige in Straußens Musik, es sind im wesentlichen verschiedene Erscheinungen einer hochgesteigerten Technik, so gut, wie die von ohrenbetäubenden Geräuschen und blendend buntem Lichtglanz erfüllten Straßen einer Großstadt die Resultate technischen Sinnens und technischer Arbeit sind, nicht aber die Folge einer erhöhten seelischen Lebenstätigkeit. Als gestaltender und ausdrucksmächtiger Musiker ist Strauß denn auch nicht nur nicht von Wagner losgekommen oder über Wagner hinausgedrungen, sondern hinter ihm zurückgeblieben. In der Gestaltung bleibt er deshalb hinter Wagner zurück, weil er die Musik nicht zur Kraft und Macht spendenden Wurzel des Dramas macht, von der aus die einheitlich bildenden Säfte aufsteigen, um ein musikalisch-dramatisches Kunstwerk von untrennbar einiger und organischer Gestalt hervorzubringen, sondern weil er die Musik lediglich wie Epheu um den fertigen Stamm der Dichtung windet, wobei Stamm und Epheu keine organisch-natürlich Einheit bilden, sondern jedes für sich fort-

besteht, und zwar so, daß die charakteristische Gestalt des Stammes von dem überwuchernden Epheu nicht deutlich hervorgehoben, sondern im Gegenteil verdeckt wird. Hier liegt offenbar ein künstlich umgangener Mangel an ursprünglicher Schöpferkraft vor. Zum andern bleibt Strauß im Ausdruck hinter Wagner zurück, weil seine kompliziert angeordnete, üppige („epheuartige") Orchesterdekoration, die volle Entfaltung des Gesanges, d. h. die unmittelbar seelische Offenbarung der handelnden Personen verhindert, gleichsam erstickt. Die Gesangspartien sind daher das schwächste, farbloseste Element in Straußens Musikdramen; wo doch Wagner nicht bloß das Orchester zum melodischen Verkünder der tiefsten Seelenregungen der Handelnden macht, sondern auch diese Seelenregungen in einem Gesang von hinreißender melodischer Gewalt einspannt. Und nur in der melodischen Kraft und Gewalt einer Musik lebt ihre Seele, kommt ihr Neues, Individuelles, Tiefes, Ueberzeugendes zum klar verständlichen Ausdruck. Der Dichter in Strauß will und sucht Neues; allein der Musiker in ihm kann es sich nicht erfühlen, kann es nicht ergreifen und darstellen; er kann höchstens durch Verstand und Technik die Ahnung, die das Neue wie einen Schatten vorauswirft, bannen. Freilich, die Tendenz unserer Zeit geht im überwiegenden Maße auf rein intellektuelle Betätigung aus, sie unterdrückt die unmittelbaren, elementaren Wurzelgefühle und ist also dem Schaffen des Musikers nicht gerade günstig. Andrerseits jedoch ist ein großer Mann deshalb groß, weil er seine Zeit überwindet und ins Zeitlose hinaufwächst. Strauß ist zwar ein eminenter Könner, der erste und typischste Musiker unserer Zeit, kurz eine ungewöhnliche Erscheinung, allein er ist kein Schöpfer und Seelenkünder im Sinne und vom Range der Hochmeister der deutschen Musik. Er bleibt vielmehr in seiner Zeit befangen, weil er eben der geborene Musik-Rationalist ist, dessen überaus beweglicher, kühn und sicher kombinierender Verstand uns eine Fülle geistreicher Musikornamentik geschenkt hat — und da nach Goethes tiefem Wort ein Mensch wächst und vergeht „nach dem Gesetz, wonach er angetreten", so wird sich auch in Zukunft und bis ans Ende an Straußens Schaffensart schwerlich etwas ändern.

Georg Gräner

Guntram

Musikdrama in 3 Akten

Erläutert von Wolfgang Jordan.

Einleitung.

Mit Beethoven beginnt die Entwickelung der musikalischen Tonkunst entscheidend den Weg einzuschlagen, auf dem sie zur Ausdruckskunst in unserem heutigen Sinne werden sollte. Beethoven war der erste Musiker, in dem das bewußte, sich neue Bahnen suchende Verlangen erwachte, das ganze Gebiet menschlicher Empfindungen, menschlichen Ringens und Strebens mit allen seinen Höhen und Tiefen in seiner Kunst erschöpfend ausdrucksvoll zu umfassen, wie er den Dichter sich zu befreiender Gewißheit mitteilen sah. Im Ringen nach der ihm deutlich vorschwebenden Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks, das in der Darstellung allgemeiner Stimmungen kein Genüge weiter fand, durchbrach er die überlieferte, nur dem Ausdruck in diesem Sinne adäquate Form der Haydn-Mozartschen Symphonie und griff schließlich im letzten Teil seiner IX. Symphonie zum Wort des Dichters, um in dem hier in ähnlicher Weise, wie bereits in der V^ten^, sich abspielenden Seelen-Drama im Gegensatz zu jener den endlichen Sieg des seinem Wesen nach poetischen Gedankens erschöpfend auszusprechen; die rein musikalische Ausdrucksform hierfür, deren Notwendigkeit wie Möglichkeit er zuerst empfand, vermochte er noch nicht zu finden; aber als das Ziel seines ungeheuren künstlerischen Willens tritt hier und in Werken wie die Koriolan-, Egmont-Ouverture und in der Missa solemnis (die bereits eine Tonphantasie über den Gedankeninhalt des Textes bildet) eine in Tönen dichterisch gestaltende Kunst deutlich erkennbar hervor: durch die Kraft des dichterisch empfundenen, bestimmt umrissenen Gedankens, der hier zu wirken beginnt, wurde die überkommene symphonische Form erweitert, vertieft, in

der Ausdrucksfähigkeit gesteigert: ihre innere, aus ihrem ursprünglichen künstlerischen Sinn als Darstellungsform allgemeiner Stimmungsbilder hervorgehende feststehende Gesetzmäßigkeit aber ward von ihm noch nicht in dem Grade durchdrungen, der zu einer völligen Umbildung führen konnte.

Den nächsten entscheidenden Schritt that Liszt durch die Schöpfung seiner „Symphonischen Dichtung“: durch ihn ward die poetische Idee zum schöpferischen, auch die musikalische Form aus sich heraus bestimmend bildenden Element: der Satzbau geht bei ihm aus der Entwickelung des Gedankens, wie er durch den poetischen Vorwurf (das „Programm“) gegeben ist, nach dessen jeweiligen besonderen Erfordernissen neu hervor; die Musik war damit — und darin liegt die entscheidende Bedeutung der That Liszts — aus den Banden der von Beethoven einmal durchbrochenen Form, die ihre Entwickelung über die Grenzen der Stimmungsbilder hinaus nicht gestattete, zum Ausdruck des bestimmtere Formen annehmenden poetischen Gedankens befreit: aber dieser nunmehr formgebende Gedanke selbst erscheint noch bei Liszt in dem ganz der Dichtkunst eignen — weil der Wortsprache entlehnten, an die der Musik fremde Begriffswelt und ihre Bilder sich wendenden — Nacheinander verfolgt. Zwischen seinem hier noch bestehenden wortbegrifflichen Wesen und seiner Darstellung durch den Ton bleibt ein Widerspruch — derselbe Gegensatz, der zwischen der Eigentümlichkeit des dichterischen und musikalischen Ausdrucksorgans und den daraus folgenden spezifischen Darstellungsformen der gleichen künstlerischen Idee bestehen muß.

Im Drama Richard Wagners tritt der poetische Gedanke selbst als dramatisches Gedicht durch die Darstellung auf der Bühne in die Erscheinung. Die Musik wird hier zum Ausdruck der verzweigten psychischen Vorgänge (der aus dem Unbewußtsein zum Bewußtsein sich durchdringenden Empfindungen), die sich zu Leben und Schicksal des Menschen als Motive seiner Handlungen verdichten: wie diese Vorgänge im Drama die Bewegungsmomente der dramatischen Handlung darstellen, die sich aus deren Ineinandergreifen er-

giebt, so erscheinen sie in ihren bedeutsamen, für den Verlauf des Dramas entscheidenden Augenblicken im Charakter ihres Wesens (— als Begehren, Entschluß, in einer im Drama gegebenen individuell bestimmten Richtung —) als musikalische Motive konzentriert. Aus ihnen entwickelt sich in der polyphonen instrumentalen Tonsprache die Musik zum unmittelbaren Wesensausdruck jener inneren Vorgänge, der Handlung selbst, deren getreues Abbild sie im Vereinen, Auftauchen, Bekämpfen, Vergehen jener Motive giebt. — Die Gesetzmäßigkeit dieser, aus den Erfordernissen des dramatischen Gedichtes hervorgehenden Tonsprache wird im Drama Richard Wagners einzig noch durch die in diesem gegebenen psychischen Entwicklungen bestimmt: damit war der Grund zu einer völligen Umwertung der musikalischen Ausdrucksformen gelegt, die sich durch Richard Strauß in der Schöpfung seiner „Tondichtungen" zur psychologisch, bis in alle Einzelheiten getreuen Darstellung menschlichen Wesens in seiner potenzierten charakteristischen Erscheinungsform — im Individuum — vollzieht. Es sind nicht allein mit außerordentlichem, ins Kleinste psychologisch analysierendem Blicke geschaute klar und bestimmt gezeichnete Charakterbilder: der starke, über sich „hinausschaffende" Mensch, der der „Sinn der Erde" ist, in seinem Ringen nach höherer Lebensform durch Ueberwinden („— der Mensch ist etwas, das überwunden werden muß —") jedesmal auf einer höheren, weitere Ausblicke eröffnenden Stufe der Erkenntnis — das ist der gemeinsame Grundzug, der in den Straußischen Tonschöpfungen durchklingt und ihnen eine umfassendere, allgemeine Bedeutung verleiht.

Guntram.

Die freierfundene Handlung verlegt Strauß ins Mittelalter. Den Hintergrund, auf dem das Drama sich abspielt, bildet ein religiöser ritterlicher Bund der „Guten" (— „Idealisten" im oben bezeichneten Sinne —), dessen Aufgaben in der Verbreitung des christlichen Liebesgedankens liegen, und der die Kunst edlen Gesanges zu dienen bestimmt ist, die Herzen der Menschen im Sinne der vom Bunde als höchstes Gut gehüteten Heilandslehre, — der brüderlichen Vereinigung aller Menschen zum Weltfrieden durch die Liebe — zu gewinnen. In der Anschauung und Lehre dieses Bundes ist Guntram voll feuriger Begeisterung zum Manne herangereift; vom Bunde in das Leben als hilfsbereiter Streiter der Liebe entlassen, gelangt er in ein von seinem habgierigen Fürsten ausgesaugtes Land. Not und Elend herrscht unter dem Volke, das vergeblich in verzweifelten Aufständen die Macht des Zwingherrn zu brechen gesucht. Ein Ereignis, das seinem Leben eine entscheidende Wendung zu geben bestimmt ist, eröffnet ihm den Weg zum Ziele der ersten Liebesthat, die seiner Kraft hier sich bietet, zum Hof des Fürsten. Er errettet Freihild, die mildthätige Gemahlin Herzog

Roberts vom selbstgesuchten Tode in den Fluten, durch den sie ein Ende ihres liebeleeren Lebens erstrebt, dessen letzter Trost, Linderung der Not ihres Volkes ihr durch das Verbot des ungeliebten Gemahls genommen ist. Guntram erkennt in ihr eine Wahlverwandte seiner Gesinnung —: eine tiefe Neigung erfaßt ihn zu der edlen Frau. Den Retter entbietet dankerfüllt der greise Vater Freihilds zum Feste, das die Niederwerfung des Volksaufstandes verherrlichen soll, an den fürstlichen Hof. Im siegesgewissen Vertrauen auf die unwiderstehliche Kraft des Gedankens, der ihn beseelt, und angefeuert durch die Gegenwart Freihilds, die er gleich dem Volke im Zwange der Liebelosigkeit leiden sieht, preist Guntram beim Feste in hinreißendem Gesange den Segen des Friedens, um das Herz Herzog Roberts zum aller Gewaltthat entsagenden Friedenswerk zu stimmen, Volk und Herrscher in Liebe zu vereinen: aber der Herzog, der nur Macht durch rohe Gewalt kennt, erblickt argwöhnisch in dem Verteidiger des Volkes nur einen ehrgeizigen Rebellen, der gekommen ist, ihm die Krone zu entreißen: zwischen Guntram und dem den Sänger verhöhnenden Fürsten kommt es zum Streit, in dem Guntram den erbittert auf ihn Eindringenden, seinem Streiche zuvorkommend, erschlägt.

Im Kerker, in dem ihm auf Befehl des alten Herzogs die Strafe seiner That werden soll, naht dem von wilden Zweifeln an der Reinheit seiner Befreiungsthat Gepeinigten Friedhold, sein einstiger Lehrmeister, als Abgesandter des Bundes, um Rechenschaft vom Bruder für die That zu fordern, die wider das Gesetz war, dessen Werk nur friedlicher Sieg, wie er im Sinne des Liebesgedankens liegt, sein darf, und das dem Genossen das Schwert nur zur Abwehr verlieh; wenn auch durch den Tod des Tyrannen das Volk erlöst ist und den Unterdrückten Freiheit winkt (— der alte Herzog ist im Kampfe gegen aufrührerische Vasallen gefallen —), so verurteilt der Bund den Mord doch als That der Leidenschaft: er ist ihm absolut „Sünde". —

Guntram ist schuldig geworden; aber er fühlt sich nicht schuldig im Sinne des Bundes: Liebe zu dem Weibe hat sein Wort und seine That unbewußt geleitet. Wohl ist durch den Streich der Unterdrücker des Volkes

niedergestreckt: in diesem Sinne war die That gut; eine Schuld aber fühlt Guntram in der Unfreiheit durch die Liebe, die in seinem Willen lebt: nicht den Tyrannen erschlug sein Wunsch, sondern den Gatten der Geliebten. Er entsagt seiner Liebe, um in der Einsamkeit wieder Herr seiner bewußten Kraft, selbst freier Mensch zu werden: durch die Liebe, die in ihm zur Leidenschaft entflammt, glüht, hat er in sich selbst nun erlebt, daß Freiheit nicht gebracht werden, sondern nur aus eigner Kraft errungen werden kann —: so erkennt er den Wahn, der im Werk und Gedanken des Bundes (also „Guten") liegt; von ihm sagt er sich darum für immer los. —

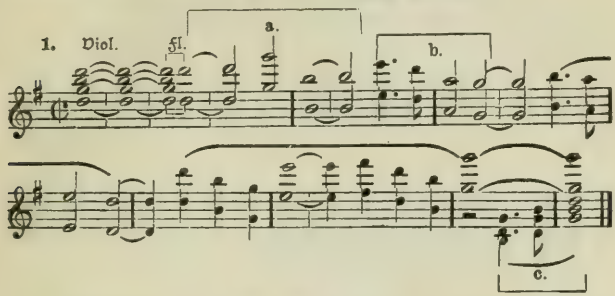
Die Schuld — ihre Bewertung im Sinne des Bundes ist hier so das Moment, durch das der starke Mensch zum Bewußtsein seines Gegensatzes zur Masse gelangt: sein „Gut" und „Böse" ist ein andres, als Gesetz, das jener heilig ist: seine Gesetzmäßigkeit, die aus ihm heraus ihm seinen Weg bestimmt, trägt er in sich, und seine „Sünde", die sich allein in ihm straft, in ihm nur sühnt, ist die Sünde wider die Kraft, die in ihm lebt — die Unfreiheit seines Willens. Guntrams Selbstüberwindung, in der er seiner Liebe entsagt, ist nicht nur ein Befreiungsakt von einer ihn in einem Moment beherrschenden Gewalt, sondern zu einem neuen Lebenswege im Sinne jener von ihm durch das Erlebnis erkannten Gegensätzlichkeit seines Wegs zu dem des Bundes, der wahnvoll in Gesetze zwingen will, was nur freier Wille vollbringt (— als Bund der „Idealisten" in dem oben erwähnten Sinne —). In dieser Erkenntnis und ihrer Bedeutung für Guntrams Wesen und Handlungsweise liegt das durchaus positive innere Ergebnis des „Dramas": das Drama hatte hier nur den Weg anzudeuten, den Guntram nunmehr von Freihild wie vom Bunde sich loslösend betritt.

Die Einsamkeit, der Guntram sich zuwendet („Ewig einsam im Anschauen des Göttlichen"), hat die Bedeutung einer inneren Sammlung, der Genesung von der Erschütterung des Erlebten.

Vorspiel zum ersten Akt.

I. Der Liebesgedanke.

Liebe (1 a) war es, die dem Heiland einst den Gedanken des Kreuzestodes eingab als der Beispielsthat höchster menschlicher Kraft und Ueberwindungsfähigkeit, als deren über alle Zeiten hin unvergänglich leuchtendes Siegeszeichen (1 b).



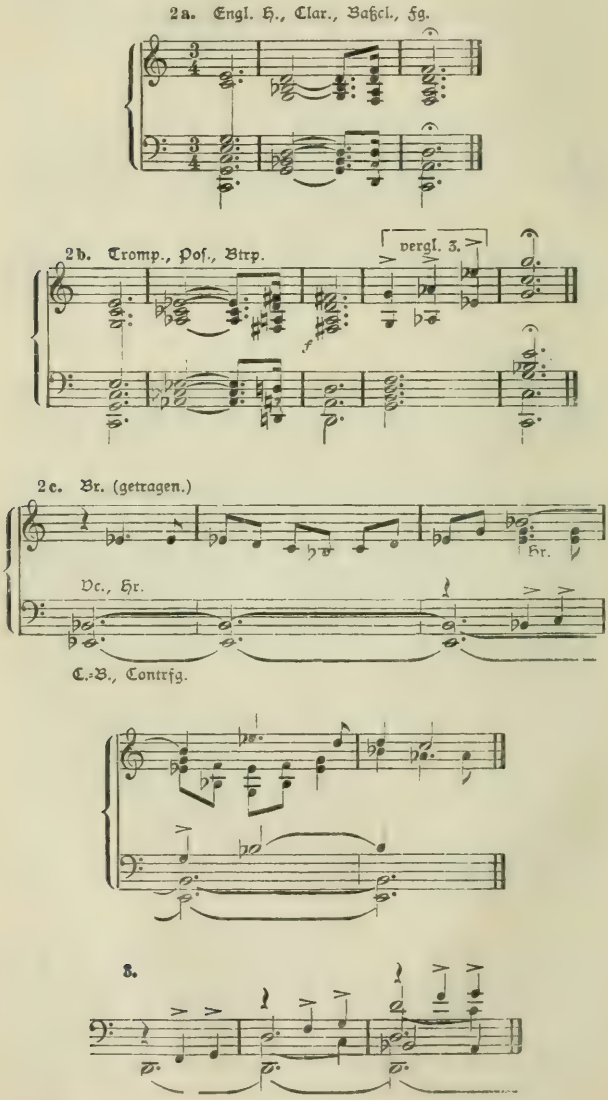
Mitleiden (1 c) mit dem Leiden, in dem er in einer Zeit des Verfalles den Menschengeist im Banne verderblicher, kurzsichtiger Selbstsucht sich verzehren sah, war der edle Quell, dem jene Liebesthat entsprang.

Aus der reinen Sphäre seiner Idealität senkt sich der Liebesgedanke, sich weiter und weiter ausbreitend, in feierlichen Klängen herab in die Welt der Wirklichkeit: aus der motivischen — ideellen — Form verdichtet er sich zur breiten, im vollen Orchester ertönenden Melodie (As-dur), in der er im letzten Teil des Dramas — hier als Inhalt der individuell bestimmte Gestalt annehmenden Ueberwindungsthat Guntrams (seine freie Liebesentsagung) — wiederkehrt (39). So in seiner vollen ergreifenden Schönheit sich offenbarend, entschwebt er wieder in die mystischen Fernen seiner sagenhaften Heimat, der er entstammt. (Von wunderbarer Wirkung sind die leisen Schläge des Triangel und der kleinen Becken, die einen geheimnisvollen Schimmer über den Abschluß verbreiten: „so wars einmal" —)

II. Der Bund.

Vom Bunde der „Streiter der Liebe" (2 a) wird jener Gedanke als teures Vermächtnis des am Kreuze Dahingeschiedenen bewahrt; Gesetz ist er (3) seinem Liebeswerke — dem die Macht weihevollen Gesanges die Herzen der Menschen zu öffnen dienen muß (2 c), edel ist das Ziel, streng darum der Eid, der die Brüder

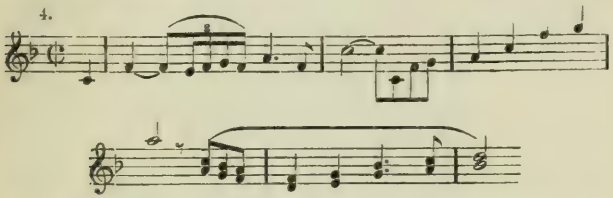
dem Gesetze bindet, streng darum auch die Strafe (2 b), die den Strauchelnden bedroht.



In breiter Steigerung erscheint der Gedanke (3 und 2 c) zum Höhepunkt durchgeführt: (Nr. 1 im ff des vollen Orchesters), der in das drohend aufsteigende Thema 2 b ausklingt.

III.

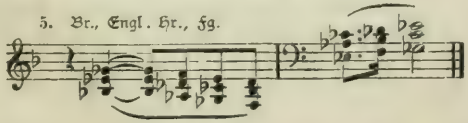
In den erwartungsvoll abschließenden Septaccord (auf c), der in langer Fermate von Trompeten und Posaunen gehalten, von den Streichinstrumenten im Tremolo aufgenommen wird, tritt ein hoffnungsvoll bewegt aufsteigendes Thema



das unmittelbar in die erste Scene mit einer kräftig entschlossenen Bewegung überleitet (12); die Zeit ist gekommen: Guntram tritt hinaus in die Welt, aus der des Jünglings hoffnungsfrohem Drange nach der ersehnten That das Ziel winkt.

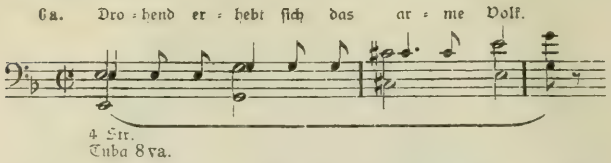
I. Akt.

In einer Waldlichtung lagern arme Auswanderer; Guntram verteilt Brot und Früchte unter die Rastenden, die im Zwange der Not, von Hunger und Elend getrieben, die Heimat verlassen müssen:

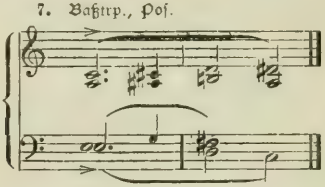


Ungehört verhallte der Schrei des geknechteten Volkes

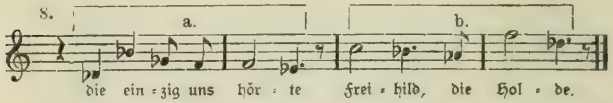
das sich zur Selbsthilfe gegen die grausamen Erpressungen des Fürsten und seiner Vasallen verzweifelt im Aufstande erhob.



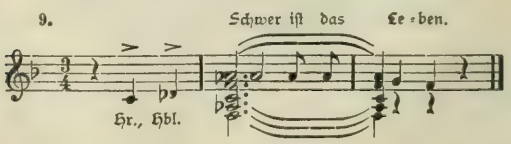
Doch die Empörung ward in blutiger Schlacht niedergeschlagen, die „Führer gefangen und grausam gerichtet":



Nur e i n e Helferin war es, die die Not durch heimliche Liebesthat zu lindern suchte: des alten Fürsten Tochter, Freihild, die Gemahlin Herzog Roberts:



Betroffen schweigt Guntram, von Mitleid ergriffen (1 c): Friedhold, sein väterlicher Führer, der ihn bis hierher an die Schwelle des Lebens geleitet, tritt zu ihm, mit mahnendem Segenswunsch von ihm Abschied nehmend:



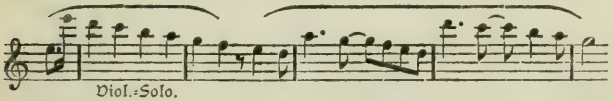
Schmerzlich empfindet Guntram jetzt die Trennung vom Freunde, in diesem entscheidenden Augen-

blicke, in dem sich das Leben der Wirklichkeit in seiner ganzen Härte vor seinen Augen entrollt. Die Armen rüsten sich gestärkt zum Aufbruch: „Gott gebe Euch ein glückliches Los", ist ihr Segenswunsch, mit dem sie den edlen Wohlthäter dankbaren Herzens verlassen.

2. Scene.

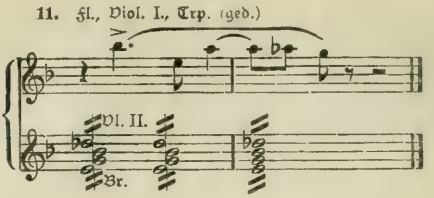
Guntram verweilt allein sinnend am Quell, inmitten der aufblühenden Natur, die ihn mit der vollen Schönheit eines sonnigen Frühlingstages liebevoll umfängt. „Ein glückliches Los" — lange noch tönt es in ihm nach: nie hat er es begehrt — aber auch in ihm, in den Träumen seiner Jugend von unbestimmtem Glück und hohem Streben lebte es und erwacht ihm nun erst zum Bewußtsein. Eine zartsinnige Melodie (— Violinsolo, Hörner, Harfe —) aus „Tod und Verklärung" kehrt bezeichnend hier wieder — aus derselben Stimmung wie dort hervorgehend:

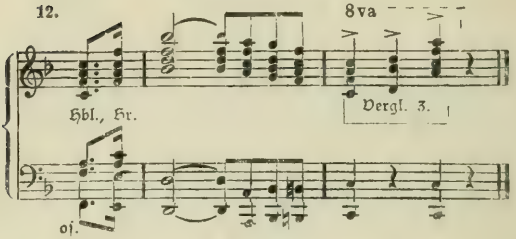
10.



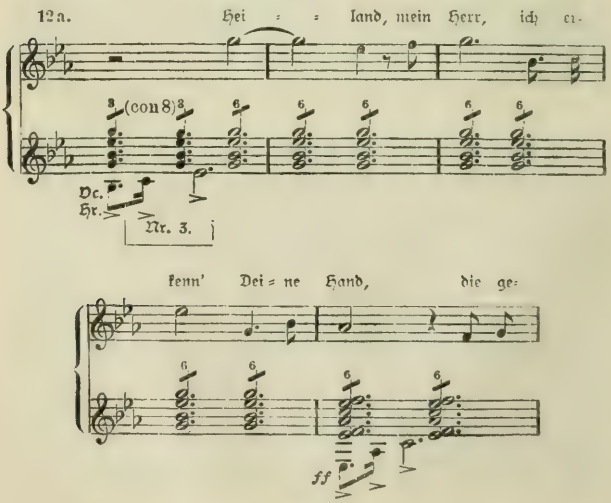
(Begl. Hörn., Harfe.)

Lange verweilt Guntram, ganz der Wonne des ihn im Rauschen der Blätter und Singen der Vöglein umwebenden Lenzes hingegeben, aus dem die Sprache der Liebe seiner hoffnungsfrohen Seele zu reden scheint (— ein musikalisches Idyll [Nr. 4] — dramatisch bedeutsam als Ausgangspunkt der selbständigen innern Entwicklung, die Guntram von hier an, seit dem ersten tiefen und unmittelbaren Einblick in das Leben, durchmacht). Doch in den ihm umgebenden Frieden (I a), der das Auge entzückt, dringt noch ein greller Mißton, die Erinnerung an den Schmerzensschrei der von wilder Leidenschaft geknechteten Menschheit, den er hier vernommen:

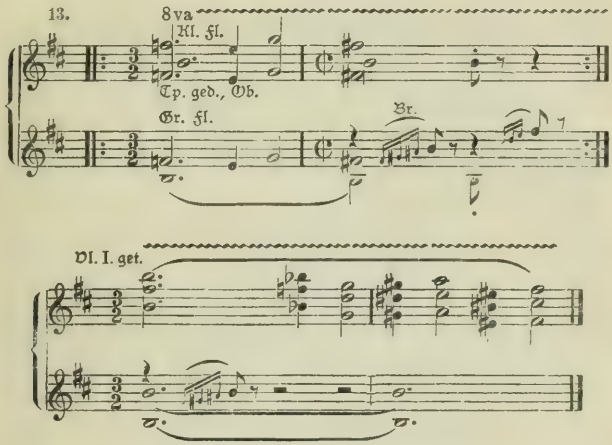




klar erkennt er in diesem der Befreiung harrenden Lande das Ziel seiner That, die Aufgabe, zu der ihn das Kreuz, das er trägt (I b und I c) und die Kraft seiner Kunst im Dienste seines Werkes hier ruft, „Eintracht, Versöhnung" dem Volke zu bringen (— Nr. 8 — sein Werk gleicht dem Freihildens —).

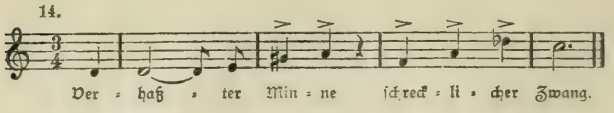


Wie er begeistert entschlossen sich zum Gehen wendet (12), eilt wankenden Schrittes vom Hintergrunde her ein Weib dem See zu, den Tod in den Fluten suchend: Guntram reißt sie nach kurzem Ringen zurück; ohnmächtig bricht sie in seinen Armen zusammen. Die Bitterkeit einer im innersten gebrochenen Menschenseele malt sich in den abstürzenden leeren Quintenfolgen und haltlos schwankenden Rhythmen des späterhin noch mannigfache Umbildungen erfahrenden Themas:



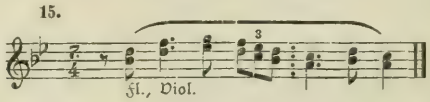
Während eines zarten kurzen Zwischenspiels schöpft Guntram Wasser und besprengt das Antlitz der Ohnmächtigen: langsam erwacht sie, aber nur der Tod ist es, den sie aufs Neue ersehnt; heftig stößt sie den verhaßten Befreier von sich — schon erklingen in der Ferne die Hörner der Jagd, die die Verlorene im Walde sucht: aber Guntram giebt sie nicht frei: ein blühendes, jugendschönes Leben sieht er vor sich — und „kein Hoffen, kein Ziel, das unerreicht" konnte es halten, das Leben zu ertragen: tiefe Ergriffenheit läßt seine mahnende Frage erkennen (hier deutet sich musikalisch bereits das Thema des Friedensgesanges im II. Akt an, der dann an den Eindruck dieses „Erlebnisses" anknüpft). Doch der Trost des Befreiers kann der Unglücklichen nicht frommen; freudlos ist ihr Leben durch die Minne des verhaßten ungeliebten Gemahls, an den sie gekettet ist:

14.



ihr einziger Trost, die Wonne des Helfens, der dankbare Blick der Armen und schuldlosen Kinder, denen sie wohlthat, ward ihr durch strenges Verbot geraubt.

15.

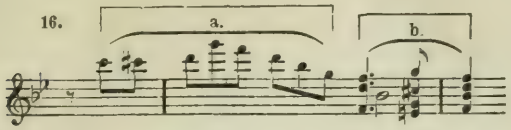


Guntram ahnt, daß es die Fürstin ist, von der ihm durch die Auswanderer Kunde ward: er will ihr sein Werk offenbaren (12 a angedeutet, Klavierauszug S. 42 unten), dem ihren gleich:

„daß zum Heil Dir berufen
ein kühner Sänger".

Freihild fährt voll Abscheu auf, in dem Retter einen jener Lohn heischenden feilen Minnesänger zu erkennen wähnend, die täglich den Hof des Herzogs umlagern (Vergl. 17 b, hier, als Ausdruck des Ekels und der Verachtung Freihilds in entstellter Form). Näher tönen die Hörner: wie Freihild mit höchster Kraft noch einmal sich losreißt, den sich Entgegenstellenden durch einen Schlag ins Gesicht heftig von sich stoßend, tönt ihr Name, Guntram aus den Rufen des schon nahenden Vaters Gewißheit bringend: Freihild ist es, des Fürsten Tochter. Ergriffen stürzt er zu ihren Füßen nieder (8 b im ff des vollen Orchesters), in hinreißender Begeisterung entströmt seinen Lippen das Bekenntnis, daß er ihr edles Werk und ihr Schicksal kannte, ehe er sie sah: ein hohes Geschick führte ihn zu ihr: so bittet er sie, um ihres Volkes willen ihm zu vertrauen, dem er zum Heile wie zum Trost ihres Leides gesandt ist. Jetzt erst, von der feurigen Kraft seiner Worte betroffen, wendet Freihild zum ersten Male den vollen Blick auf den „in höchster Erregung und Bewunderung zu ihr Aufschauenden": Ihr Haß weicht dem Erstaunen, als sie seine tiefe Bewegung gewahr wird, die sie unwillkürlich mit ergreift. In dem Augen-

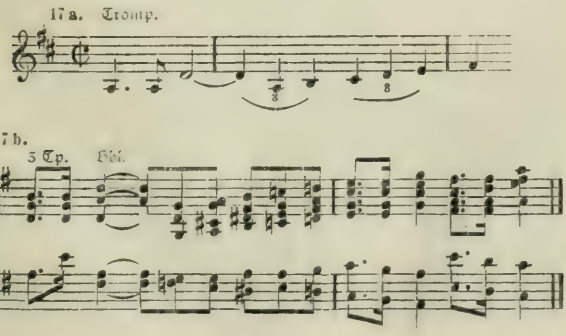
blick ist der Herzog mit seinem Gefolge — darunter der Narr — genaht und eilt freudig auf die Wiedergefundene zu.



Freude allein ist es, die ihn bewegt, daß die seinem Schutze entflohene geliebte Tochter der Gefahr, die in so unruhvoller Zeit im einsamen Walde durch die Scharen der erst jüngst zerstreuten Empörer ihr droht, entronnen ist: das eigentliche Wesen, das Leid der Tochter, das sie der Verzweiflung in die Arme trieb, bleibt seiner wohlmeinenden, nicht unedlen, aber jedes tieferen Blicks für ihr Wesen entbehrenden Natur verschlossen — ein Zug, der im II. Akt noch, dort Guntram gegenüber, bedeutsam hervortritt —; sein Fragen beantwortet entschlossen, rasch dazwischentretend, Guntram für die noch verwirrte, des Wortes kaum mächtige Frau — feinfühlend den wahren Hergang verschweigend:

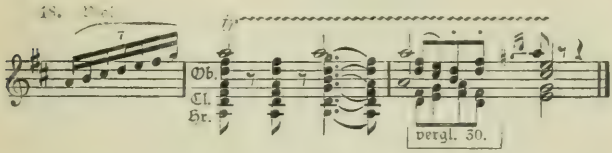
„Verirrt, o Herr, fand ich die Frau,
Von ihr hätte Unheil mein Arm wohl gewehrt."

Auf des Herzogs Frage nennt Guntram ihm das Ziel seines Weges, seine Absicht noch in der Maske des Minnesängers bergend:



Zum Danke für seinen Schutz fordert der Herzog Guntram auf, ihm auf das Schloß zu folgen und sich eine Gunst zu erbitten: als Guntram noch zögernd schweigt, tönen harte Flüche aus der Nähe; Freihild, die teilnahmslos dagestanden, schreckt zusammen: es ist die Stimme des verhaßten Gemahls, Herzog Roberts, der mit seinen Jagdgenossen die armen Auswanderer aufgegriffen und sie unter rohen Mißhandlungen vor sich hertreibt: der Kerker soll ihre Fluchtgelüste belohnen. Während aller Augen dem grauenvollen Vorgang zugewandt sind, tritt Guntram hastig zu Freihild, die Entsetzte ermahnend, ihm gefaßt zu vertrauen, bis aus der Verstellung in des „Minnesängers Maske" ihr Klarheit seiner Sendung wird. Ein Hoffnungsstrahl überfliegt Freihilds Antlitz (unter Eintritt eines neuen Themas (31 a) Freihildens innere Befreiung widerspiegelnd, das vorerst — wie verhalten — andeutungsweise im II. Akt wiederkehrt, seinen vollen Ausdruck im II. Akt nach der vollen Befreiung durch den Tod Roberts erhaltend) — nur der Narr hat den Vorgang beobachtet. Beim Anblick der Armen, die er gespeist, wendet sich Guntram an den alten Herzog, als die ihm freigestellte Gunst für jene die Freiheit erbittend. (Im Orchester erklingt hier — bei der ersten Befreiungsthat — bezeichnend der Gesang „Heiland mein Herr . . . ." [12 a] wieder.) Die Gefangenen flehen den ob der Kühnheit der Bitte betroffenen Fürsten um Gnade (die alte Frau allein sträubt sich gegen diese Unterwürfigkeit —) — einzelne Vasallen murren über die neue Grausamkeit Herzog Roberts (für die Entwicklung im II. Akt bedeutsam!) — auch der Narr bittet für die Verfolgten (19). Mit der strengen Mahnung, nicht ein zweites Mal eine Gunst zu erbitten, die in das freie Recht des Fürsten über die dem Gesetze verfallenen Empörer eingreift, gewährt der Herzog ihm die Bitte: in Robert, dem der alte Herzog den Hergang erklärt, regt sich Haß und Eifersucht gegen den Beschützer der Gemahlin (Nr. 14 in veränderter schleichender Form — Baßklarinette und Celli, während in Engl. Horn und Flöte Nr. 12 a verkürzt erscheint). Freihild wendet sich verächtlichen Blickes von ihm ab. In inniger Freude, daß sein Kind ihm wiedergegeben, wendet der alte Herzog sich nun an die

Tochter, von der Trauer an die dahingeschiedene Mutter zu lassen (hinter der als Vorwand Freihild ihr inneres Elend, dasselbe den Blicken des Unverstandes entziehend, in sich verschloß) die sie nun schon jahrelang den Festen des Hofes entzogen, und an dem frohen Tage dem Fest, das die Niederwerfung des Aufstandes verherrlichen soll, durch ihre Gegenwart vollen Glanz zu verleihen. Freihild bejaht leise im Scheine der ihr heut zum ersten Male aufgehenden Hoffnung, durch die Gegenwart des Retters ermutigt: nur Robert argwöhnt in ihrer plötzlichen Willfährigkeit einen tieferen Grund — Untreue der Gattin. Festesfroh rüstet sich alles zum Aufbruch:



Auch der Narr, der Einzige am Hofe, der Freihildens Wesen kennt, weil er sie liebt (vergl. darum Folgendes, zum II. Akt über ihn gesagte, S. 37) — jubelt auf, wie er einen Freudenschimmer über das Antlitz der geliebten Herrin gleiten sieht (31 c). Guntram schließt sich, voll froher Hoffnung seinem zweifachen Befreiungswerk entgegengehend, an. (Nr. 4 zum breiten feurig bewegten Gesang sich ausbreitend.) Nur Robert verharrt in Haß und Zweifel — die Vasallen huldigen Freihild (unisono im Chor, dessen Weise am Schluß bei der Verkündigung Guntrams wiederkehrt, als sie Herrscherin geworden).

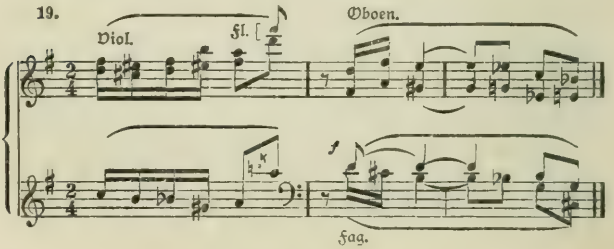
II. Akt.

Der geräuschvolle Festjubel der Vasallen und Knechte (18), die Freude über das Wiedererscheinen der Fürstin (16 b) und die rohen Siegeslieder der Minnesänger (17 a) vereinen sich zu einem grellen Bilde des lärmenden Festes, dessen übermütiger Glanz sich von dem düster drohenden Hintergrund verwüsteter Felder und rauchender Dörfer, durchgellt von dem Wehegeschrei vertriebener, der Heimat grausam beraubter Flüchtlinge unheilschwanger abhebt

(Nr. 5, Trompeten, Nr. 7 in den aufschreienden dissonierenden Sequenzen der Blechinstrumente): der Geist der Empörung, durch Gewalt und Grausamkeit genährt, gährt fort (6 a, 6 b). Nur Freihilds Gedanken weilen fern dem wilden Treiben in Trauer bei den Vertriebenen (Solo-Oboe, Nr. 8 b in A moll); die Späße des Narren mischen sich hinein, die noch die versteckt lauernden Geister zu bannen scheinen (19). Auf dem Höhepunkt der Einleitung teilt sich der Vorhang:

1. Scene.

Der Narr kauert zu Füßen Herzog Roberts; er singt zur Laute ein Lied vom armen Manne, der an seine Thür bettelnd geklopft: mitleidig nahm er ihn auf; als er erfuhr, daß seine Wunde dem Kampf gegen den allmächtigen Herrscher entstammt, warf er ihn eilends hinaus, mit der guten Lehre, statt vermessen gegen Fürstengewalt zu kämpfen, lieber, wie er selbst das Geheimnis ihrer Gunst zu ergründen, eine Kunst, die statt Wunden klingende Münze einbringt:



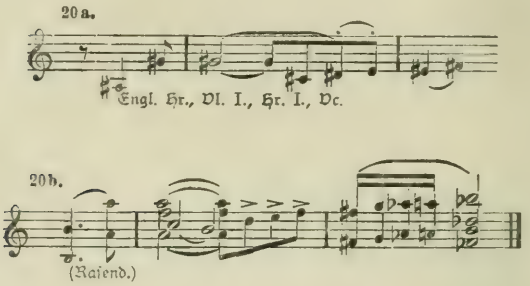
Mit grellem Lachen wendet er sich, die Hand zum Empfang einer Gabe ausstreckend, an Robert: „Hab ich Dir's recht gemacht, grimmer Gevatter?" Der Herzog versteht den bitteren Hohn in der ironischen Selbsterniedrigung des Narren, durch den allein am Hofe die Stimme der Wahrheit unter den feilen Söldlingen seiner auf roher Gewalt errichteten Macht noch an sein Ohr dringt: gleich Allen fürchtet auch er den unfehlbar treffenden Spott des Narren, der hinter der ihn schützenden Narrenkappe ein tiefes Empfinden für menschliches Leid (seine

später noch ergreifend hervortretende treue Liebe zu Freihild) verbirgt. Er allein vermag Robert entgegenzutreten, manches Elend abzuwenden (seine Fürbitte im 1. Akt), manchem harten Wort die Spitze abzubrechen. — Als der Narr geendet, beginnen die Minnesänger ihren Gesang zur Verherrlichung des Sieges, in übertriebenen Schmeicheleien wetteifernd um die Gunst des Fürsten buhlend: die nichtssagende Erbärmlichkeit solcher die Kunst zu niedrigen persönlichen Vorteilen mißbrauchend herabwürdigenden feilen Sklavennaturen ist musikalisch treffend in ihrem Gesang (dem das Thema 17 zu Grunde liegt), durch den liedertafelmäßigen Satz mit seinen phrasenhaften Imitationen, „durchgehenden Noten", wie durch die übertrieben pomphafte Begleitung im Orchester charakterisiert: der Narr begleitet ihr Lied persiflierend mit spöttischen Bemerkungen — einmal den musikalischen Abschluß zu früh vermutend, will er die hohen Töne mit seinem „Heil, Heil" mitsingen, gerät aber dabei zu hoch, ins H hinauf, da der würdige D dur-Abschluß immer noch nicht eintritt („wer kann wissen, wann d a s endet!" entgegnet er dem ihn zurechtweisenden Fürsten). — Guntram, der bisher völlig teilnahmlos, den Blick sehnsüchtig auf Freihild geheftet, dagesessen, wird aus seiner Betrachtung jäh durch ein leises Gespräch der ihm zunächst sitzenden unzufriedenen Vasallen unter sich (vergl. die Einführung dieses Moments bereits im 1. Akt) gerissen, die ihrem Unmut über die durch reiche Geschenke belohnten Phrasen der Sänger unverhohlen Ausdruck geben: der Geist der Empörung schleicht, Unheil säend, selbst am Hof des Tyrannen um:

2 Clar., Bcl., Vc., Bässe.

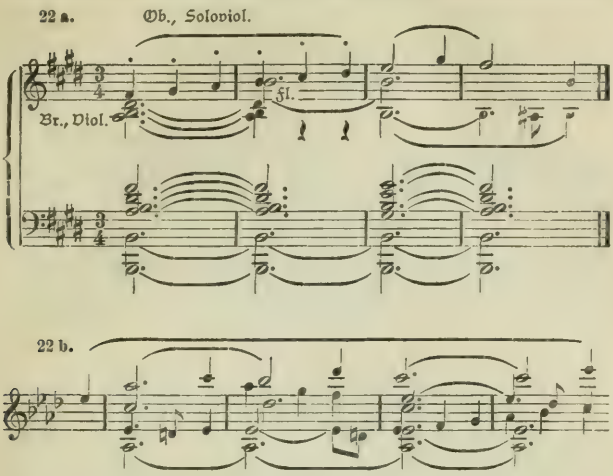
Guntrams Hoffen verwandelt sich in starres Entsetzen (No. 4 verändert); einen Augenblick drängt es ihn, diesen unheilvollen Boden fliehend zu verlassen: doch sein Blick fällt auf Freihild, die er im Pfuhle der Roheit

hier noch leiden sieht: eine unbestimmte Sehnsucht zwingt ihn, zu bleiben. Die Neigung, die ihn ergriffen, wird zum fortwirkend immer mächtiger anschwellenden *Verlangen*.



Später erhält das Thema in gesteigertem leidenschaftlichen Ausdruck eine heftig aufsteigende Fortsetzung (vergl. 20 b).

Die Liebe, die zu künden er gekommen, deren Stimme in ihm unter dem Eindruck der Roheit zu ersterben drohte, erwacht in ihm, und in dem Gefühl, das ihn zu der seinem Wesen verwandten Frau zieht, in dem verwirrenden Ineinanderfließen seiner leidenschaftlichen Empfindung mit dem Gedanken seines Werkes beginnt der Trug seiner Sinne, der ihn zur Schuld führt. — Der alte Herzog fordert nun auch Guntram auf, seine Kunst zu zeigen, und zu singen, was *sein* Herz erfüllt; in Freibild taucht die Erinnerung an seine Verheißung (im 1. Akt) auf: „bald wird dir Kunde meiner Sendung, bis dahin vertraue mir" — unverwandt ist ihr Blick auf ihn gerichtet (31 c). Guntram beginnt, die Schönheit des Friedens besingend: sein Bild trägt die Züge der Geliebten (8 b) — die Erinnerung an ihren ersten Anblick im Zauber des Frühlings ist der Quell, dem sein Gesang entströmt:

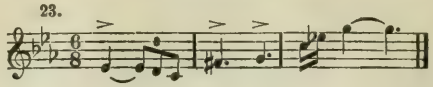


Unter den schützenden Flügeln des Friedensengels, der sich fruchtbringend auf Felder und Fluren herniedersenkt, regen sich edelste Kräfte, erwachsen die Wunder der Kunst — der Erlöserin von des Lebens Mühen — der Weckruferin der Tugend (2 c — der Gedanke des Bundes).

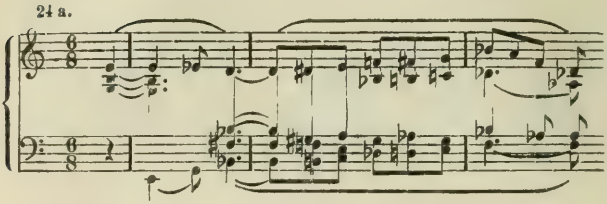
Im Saale herrscht plötzlich tiefe Stille — der rohe Lärm verstummt vor der Kraft dieses Gesanges, der einer anderen Welt zu entstammen scheint: Freibild atmet wie erlöst von einem schweren Banne auf: zum ersten Male tritt ihr die Offenbarung menschlichen Empfindens, wie es in ihrer niedergetretenen Seele gelebt, erlösend entgegen *). Robert allein bleibt unberührt von Guntrams Gesang. Guntram fährt von der Kraft seines Gedankens mehr und mehr hingerissen gesteigert fort: noch findet der Friede keine bleibende Stätte auf Erden, da der Dämon der Leidenschaft kriegzeugend (23) noch herrscht, der Geist der Vernichtung (24 b), der Knecht des Todes (24 a):

*) Das oben (im I. Akt S. 27) erwähnte Thema (31 c) erhält hier dementsprechend eine weitere Fortsetzung (siehe 31 b), mit der es sich in der 3. Scene zum vollen Ausdruck der aufjubelnden Befreiung entfaltet.

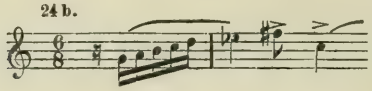
23.



24 a.

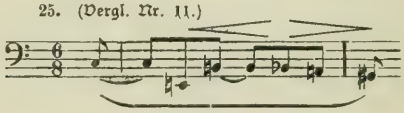


24 b.



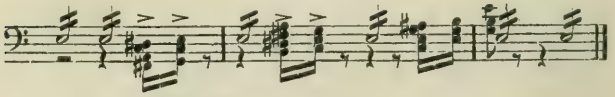
Laſter und entfeſſelte Begierden peitſcht ſeine Geißel im Sturmesjagen zu wildem Tanz:

25. (Vergl. Nr. 11.)



Durch Haß und Grauſamkeit beherrſcht er die geknechtete Menſchheit (26 — muſikaliſch wird durch dasſelbe Thema im folgenden Robert charakteriſiert):

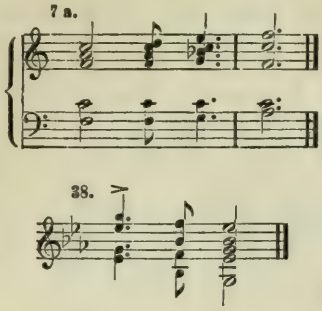
26. Br.



Vc., Fg., Hr.

Von Guntrams Schilderung iſt auch der alte Herzog unwillkürlich ergriffen; Guntram, des Eindruckes gewahr werdend, wendet ſich fortfahrend in neuer Hoffnung nun ganz an ihn, den Keim zur edlen That in ſein Herz zu legen, das er noch offen für offenes Wort findet: begeiſtert ſingt er von der hohen Aufgabe (38 a), die dem Fürſten als Schirmherrn der Rechte, als Spender der Gnade, als väterlichem Fürſorger ſeines Volkes (37 a)

zugewiesen ist, von der Schönheit, die den Herrscher umstrahlt, wenn Liebe ihn seinem Volke verbindet *):



aber Haß (26) und Leidenschaft sind des Fürsten Berater, des „freien Gehorsams Lohn" ward Elend und Knechtschaft: Ehrfurcht und Demut müssen im Zwange der Not ersticken und der Aufruhr, der furchtbare Sohn der Verzweiflung, erhebt kühn sein Haupt. Robert fährt immer heftiger auf; aber der alte Herzog läßt auch hier tief bewegt Guntram schützend gewähren.

Guntram, zur vollen Begeisterung hingerissen, seines Sieges schon gewiß, mahnt in glühenden Worten, die edle Regung seines Herzens durch die That zu bewähren, die verwüsteten Städte neu zu erbauen, die Gefangenen zu befreien: die Liebe, die der Fürst in freier Erkenntnis durch edelstes Mitleiden säe, werde ihm in reicher Ernte als Glück des Friedens seine That entgelten.

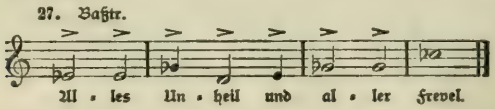
Als Guntram geendet, verharrt alles in feierlichem Schweigen: aller Blicke richten sich erwartungsvoll auf den Herzog, sein erlösendes Wort unter dem Eindruck von Guntrams Gesang erwartend. Nur in Roberts Seele dringt nicht der göttliche Funken der Liebe — er sieht

*) Die Themen (37a u. 38), in denen sich die Idee der Fürstenmacht, wie sie Guntram vorschwebt, musikalisch ausdrückt, erscheinen hier noch nicht in ihrer vollen plastischen Form wie im III. Akt (siehe Beispiel 37b. auf Seite 46), wo Freihild's durch den Schmerz der Liebesentsagung geläuterte edle Seele von Guntram zu voller Bethätigung fürstlicher Alliebe und Hülfsbereitschaft geweiht wird.

im Volk nur den „Pöbel" — Empörer und Feinde seiner Macht; höhnend entgegnet er Guntram, aus dessen Wort ihm nur das verächtliche Ansinnen herausklingt, Frevler, die sich frech gegen ihn erhoben, in Selbsterniedrigung — seiner Gemahlin gleich — auch noch zu belohnen, zu beschenken; grollend will er den Thoren, der ihn mit eines Weibes Thaten belehren will, dem Spott der Anwesenden preisgeben; aber die Stimmung unter den Vasallen ist gegen ihn, und als auch Freihild für Guntrams Liebesforderung bittend eintritt, mahnen sie unverhohlen, den Sänger zu hören. Robert, dadurch nur noch heftiger gereizt, bricht, Verrat an Weib und Volk witternd, in schäumende Wut aus: er befiehlt seinen Knechten, den Verführer zu ergreifen.

2. Scene.

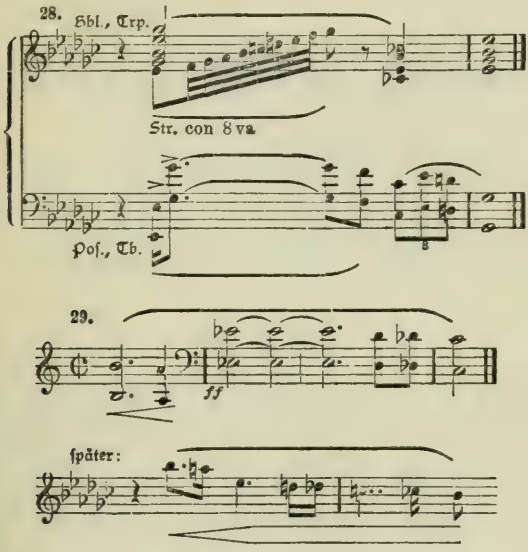
Als diese, durch die drohende, offen für Guntram eintretende Haltung einiger Vasallen erschreckt, noch zögern, den Befehl auszuführen, stürzt atemlos und bleich ein Bote herein: aufs neue ist der schon unterdrückte Aufstand ausgebrochen, die Empörer nahen dem Schloß (23); die unzufriedenen Vasallen sind entschlossen, die Verwirrung des Augenblicks zur Erfüllung ihrer Forderungen auszunutzen. Guntram, der in ihnen, ihre persönlichen Absichten nicht erkennend, Helfer seines Werkes wähnt, bezeichnet, durch Roberts Befehl zum äußersten erregt, in wilder Entschlossenheit offen den verhaßten Herzog Robert als die Ursache allen Elends, allen Unheils, und fordert sie auf, den Tyrannen zu ergreifen, das Volk zu befreien.



Robert stürzt auf Guntram, den Verräter niederzumachen, aber Guntram durchbohrt ihn, dem Streich zuvorkommend, mit seinem Schwert; alles verharrt in starrem Entsetzen.

Im Orchester ertönt unter dem Tremolo aller Streichinstrumente in den Bläsern (unisono) das Thema No. 1 b in verändertem klagenden Ausdruck (29) — wie

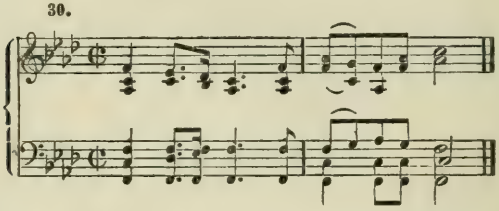
eine furchtbare Anklage: das Werk der Liebe ist entweiht durch die leidenschaftliche That (26 in grellem Aufzucken der Blechinstrumente): in düsterer Flammenschrift drückt ihr der Dämon des Verrats seinen brennenden Stempel auf (21, in den tiefen Klarinetten). Nach langem Schweigen rafft sich der über der Leiche entsetzt zusammengesunkene alte Herzog langsam aus tiefer Erschütterung auf:



Von Verrat umgeben sieht er in der That Guntrams, in dessen Gesang, dem er völlig sich hingegeben (29), das Gelingen eines teuflisch ersonnenen Planes, den ein Ehrgeiziger im Bunde mit treulosen Vasallen geschmiedet, Krone und Reich, das ererbte heilige Recht seiner Väter ihm zu entreißen. Zu stolz, als Opfer des gewähnten Verrates die Sieger um Gnade zu bitten, bietet er selbst sich dem Todesstreich, die Vasallen auffordernd, dem neuen Führer zu folgen.

Guntram, dessen Starrheit tiefer Erschütterung gewichen, läßt das Schwert fallen, die Vasallen schweigen; seiner Gewalt über die Abtrünnigen gewiß werdend, schreitet der Herzog auf Guntram zu, ihn selbst ergreifend;

Knechte führen den sich widerstrebenslos Gefangengebenden fort zum Kerker: qualvoller Tod harrt seiner. Dem Herzog folgen, von seiner ehrfurchtgebietenden Festigkeit eingeschüchtert, schweigend die Mannen zum Kampf gegen die herannahenden Empörer; in der Ferne klingt der kriegerische Ruf des zum Kampf ziehenden Heeres (30 — das Thema des Festes, umgebildet, im düsteren F moll):



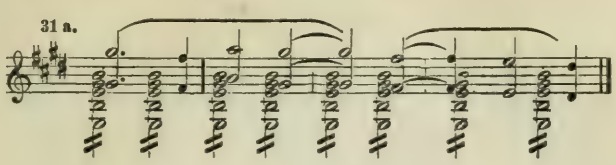
Mönche tragen die Leiche zur Grabkapelle.

3. Scene.

Freihild bleibt allein zurück. Langsam erhebt sie sich. Noch umweht sie der Hauch des Todes an der Stätte des blutigen Mordes; aber die Sehnsucht nach ihm, den sie einst als Erlöser in bitterem Leide gesucht, hat sich in jubelnde Lebensfreude verwandelt, die das Befreiung verheißende Wort Guntrams zuerst in ihr erweckt: aus dem Blute des Erschlagenen steigt ihr die kaum mehr gehoffte Erfüllung sehnsüchtigen Traumes auf. Des Lebens Freiheit trinkt sie in vollen Zügen, zum ersten Male fühlt sie des Lebens volle Schönheit in ihrer Liebe: dem Befreier, aus dessen Hand sie es empfangen, will sie es weihen, aus Kerkerhaft ihn erretten. Musikalisch entwickelt sich die Scene aus der Umwandlung des im 1. Akt bei ihrer Flucht in den ersehnten Tod auftretenden Themas (13); auf dem Höhepunkt der langen musikalischen Steigerung, in der die im Vorausgegangenen als Momente ihrer seelischen Befreiung hervorgetretenen Motive (31 b, 31 c) zur vollen Entfaltung ihres hellen Glanzes (E dur) sich erheben, erscheint jenes Thema zum vollen Ausdruck des Lebensbewußtseins, das in Gun-

tram ein Ziel erhalten, zum Ausdruck der Liebe, in der sie zum Leben erwacht ist, umgedeutet:

31 a.



31 b.

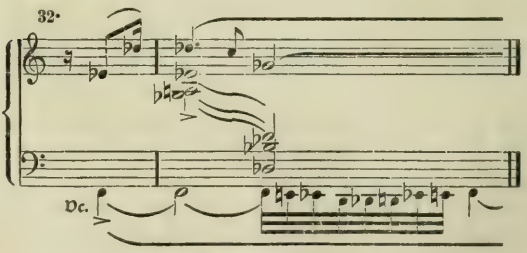
31 c.

Als Freihild, die Todesstätte zu verlassen, sich dem Hintergrunde zuwendet, trifft sie auf den Narren. Er ist nicht von Freihild gewichen: Unheil aus ihrer Liebe zu dem dem Tode Verfallenen ahnend, hat er voll Trauer und Sehnsucht aus dem Hintergrunde regungslos die Vorgänge verfolgt, entschlossen „mit ihr zu leiden — für sie zu sterben", sie beschwört den Treuen, ihr zu helfen, Guntram zu befreien, mit dem sie fliehen will, ihm nur zu leben, seines Opfers durch ihre hingebende Liebe wert zu werden. Der Narr zögert noch: er weiß, daß er die Herrin dann niemals wiedersieht (musikalisch ein rührender Zug, vergl. Klavierauszug S. 158, Z. 3 u. f.). Dann eilt er, erschüttert einen heißen Kuß auf die Hand der geliebten Herrin drückend, fort, die Wächter zu betäuben, den Kerker zu erschließen. Die Nacht bricht herein, die dem Befreiungswerke günstig ist; jubelnd eilt Freihild, dem Geliebten die Freiheit zu bringen.

III. Akt.

Vorspiel.

Drohend steigt das Thema des Bundes auf, dessen Abgesandter naht, Rechenschaft zu fordern für die blutige That des Bruders (2 b). Guntram ist allein: in der Einsamkeit des Kerkers durchkreuzen widersprechende Gedanken und Empfindungen in wildem Wechsel sein fieberndes Hirn. Die Hoffnung, die ihn voll Mut und Siegesgewißheit in das Leben geführt (4), ist verblaßt: der düstere Schein des Mordes liegt über dem Mitleidswerke, das der „Streiter der Liebe" zum gewissen Siege zu führen wähnte (1 b, 3, in imitatorischer Verkürzung, 12 in jähem heftigen Aufstieg, Streichinstrumente und Oboen): matt wie ein durch wild zerrissenes Gewölk verloren herüberschimmerndes Sternenlicht scheint der Gedanke, der ihn einst so begeistert durchdrang (1 a, Flöten, Klarinette, über einer wühlenden Figur der Bässe, den vergeblich sich erhebenden Motiven Nr. 4, 25, 32 und 8 a): die finstere Gewalt der Leidenschaft hat die Reinheit seines Willens getrübt (25), verwirrend vereint sich der Mitleidsgedanke mit dem Sehnen seiner Sinne (— der Aufstieg von 20 mit 1 b zu einer neuen Form verbunden — 32):



statt des Friedens, den er bringen wollte, tobt der Krieg, der rings aufs neue entflammt ist und seinen Brand auch in seiner leidenschaftdurchglühten Brust entzündet hat (23, in den Trompeten grell aufzuckend). All die Momente, die sich im Folgenden allmählich zur klaren Erkenntnis, zum

Entschluß in Guntram entwickeln, sind hier zu einem chaotischen Gemälde von wilden, düsteren Farben vereint.

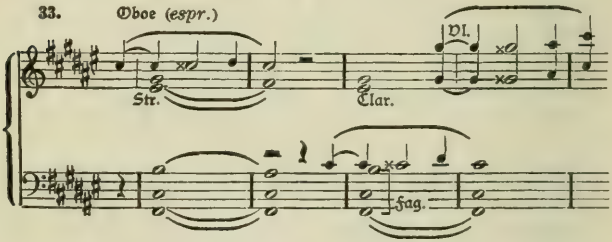
1. Scene.

Regungslos liegt Guntram auf seinem Lager; es ist Nacht. In das seinen Geist zermarternde wilde Jagen seiner Gedanken mischt sich der dumpfe eintönige Klang des Requiems, das die Mönche in der Grabkapelle über dem Turmverließ, an der Bahre des Erschlagenen wachend, anstimmen. *) Vergebens kämpft Guntram gegen die durchbohrende Anklage an, die sich aus jenen Tönen marternd erhebt: allmählich verstummt der Gesang — Ruhe scheint einen Augenblick Vergessen zu gewähren: aber die Erinnerung weicht nicht. Der Geist des Toten umkrallt wie ein Gespenst seine Seele: umsonst sucht er Rettung bei dem Gedanken, daß es Notwehr war, in der er den Feind erschlug, der Unheil und Verderben säte, der allein fühllos der Stimme der Menschenliebe blieb — der fallen mußte, damit Tausende leben. Wie er so im verzweifelten Ringen nach seiner Kraft das ihm in seinem Wesen noch nicht bewußte Schuldgefühl vergebens zu bannen sucht („Dir geschah recht, rein ist diese Hand"), tritt Freihild ein: entsetzt taumelt Guntram zurück, wie eine, tödliche Gewißheit bringende, vernichtende Antwort wirkt in diesem Momente ihr Erscheinen: Liebe zu diesem Weibe — das ist seine Schuld; wie in einer schrecklichen Vision durchzuckt es die Nacht seiner Gedanken mit grellem Blitz (20 a, im ff):

*) Jener Gesang bildet den Angelpunkt, um den sich die fiebernden Gedanken des Einsamen in wilder Flucht drehen: Strauß stellt ihn darum in seinem ganzen Umfang (D moll) als gewaltigen Orgelpunkt dar, über dem sich die I. Scene erhebt; ohne Rücksicht auf seinen Rhythmus geht das Orchester und Guntram's Gesang darüber weiter fort; die Art, wie Strauß dadurch die ungeheuer lebendige, packende Wirkung dieser Scene hervorbringt, ist bei aller Kühnheit durchaus musikalisch logisch: den hervorstechenden harmonisch ausweichenden Linien des Mönchsgesanges schmiegt sich das Orchester überall bald mehr bald weniger, nach Bedürfnis an.

2. Scene.

Freihild, die, sein Entsetzen nicht begreifend, einen Moment erschrocken innegehalten, stürzt in überströmendem Glücksgefühl ihrer Liebe auf Guntram zu (8 a, 31 b und c); überwältigt sinkt Guntram in den Armen der Geliebten nieder (31 a): die Sinne schwinden ihm im Uebermaße der Bewegung: von Freihilds glühenden Küssen zum Bewußtsein erweckt, vernimmt er hingerissen das überselige Geständnis ihrer in heißem Dankgefühl überströmenden Liebe, mit dem sie ihm den rettenden Ausweg zeigt. Neben den Motiven der vorangehenden beiden Akte, von denen besonders Nr. 20 hervortritt, erscheint ein neues, bald zart pulsierendes, bald leidenschaftlich-bewegtes Thema (Fis dur), das die Grundlage dieser herrlichen Scene bildet:



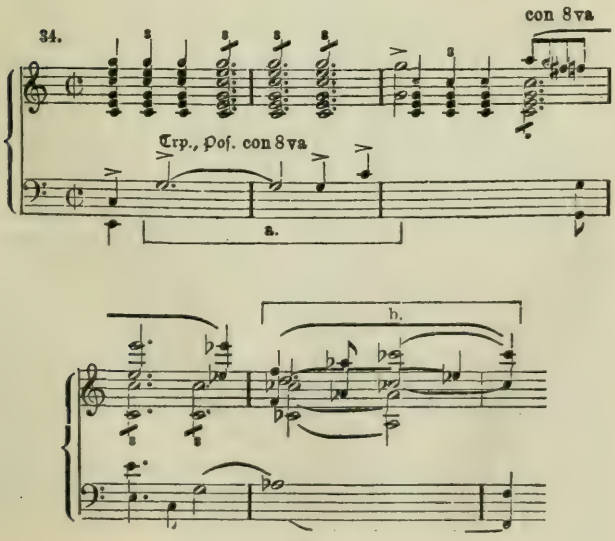
Was Freihild bis zu diesem Moment durchlebt, was sie verschlossen in sich tragen mußte, das bricht hier mit elementarer Kraft in überschwänglichem Jubel hervor, da sie zum ersten Male dem Geliebten, frei aller Fesseln durch ihn, gegenüber steht. Jetzt, wo keine Schranken die Liebenden mehr zu trennen scheinen, ringt Guntrams Wille in heftigem Kampf mit der Sehnsucht seiner Liebe: der Gedanke, der bei Freihilds Erscheinen zuerst in schrecklicher Bestimmtheit jäh in ihm aufleuchtete, wird ihm zur Gewißheit klarer Erkenntnis aus den Worten der Geliebten selbst:

„Doch für mich nur sangst Du
„Hold begeistert
— — — — — —
„Glühende Minne
„Führte Dein Schwert“ . . . .

Durch die Liebe ward er zum Unfreien; sie war es, die die Kraft seines Willens getrübt, seinen Wunsch geleitet; Unfreiheit lastet auf ihm — sie ist seine Schuld: die Liebe der Befreiten darf er darum nicht empfangen.

Freihild weit von sich stoßend, springt er in heftigem Entschluß auf, um allein, fern von ihr, durch die Flucht, die sie ihm gezeigt, in anderem Sinne zur Freiheit in sich selbst, zur Freiheit seines Willens zu gelangen.

Dieser Moment bildet den Wendepunkt der inneren Umwandlung Guntrams, den Uebergang aus dem unbewußten Empfinden des Wesens seiner Schuld als Unfreiheit zur bewußten, den Weg zu ihrer Ueberwindung weisenden Erkenntnis: somit nimmt auch hier in der Musik der (auf dem Höhepunkt der Steigerung in Freihilds Gesang unvermittelt in C dur eintretende) in Guntram zur Klarheit gereifte Gedanke der Befreiung thematisch konzentrierte Form in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Motiven an, die sein Wesen nach zwei Seiten hin charakterisieren: Einsamkeit (34 a, die zuckend aufsteigende leere Quinte) und Entsagung (34 b, vergl. 20 b):



3. Scene.

Als Freihild den leidenschaftlich Enteilenden entsetzt noch zurückzuhalten sucht (35), tritt Friedhold ein (9), vom Bunde entsandt, den Bruder zur Rechenschaft vor seine Richter zu fordern. Guntram taumelt zurück: wie eine Erscheinung aus einer weit hinter ihm liegenden fremdgewordenen Welt berührt ihn die Wiederkehr des väterlichen Freundes; wirr erscheint ihm seine Rede („Verbrechen" — „Strafe" — „Rechenschaft"), sinnlos seine Sendung. Bestürzt, in Guntram keine Empfindung für die Schwere seines „Verbrechens" (im Sinne des Bundes) zu finden, erinnert ihn Friedhold an das Werk, dem er sich einst begeistert geweiht, an das Bundesgesetz, dem er Gehorsam geschworen — das ihm die Leyer, das Schwert und das Kreuz, das er entweiht, verliehen. Aber Guntram weist ihn schroff zurück: die Hoffnung, die ihn ins Leben getragen, die Hoffnung, die seinen unerfahrenen Geist aus des Bundes Gedanken als ein seiner Kraft zur Erfüllung bestimmtes Ideal entgegenleuchtete, hat ihn der Tag zwischen seinem „Gestern" und „Heute" als einen trügerischen Wahn erkennen lassen: er, der den Menschen die Freiheit zu künden und zu bringen sich berufen wähnte, hat in sich erkannt, daß Freiheit nur aus eigner Kraft durch Ueberwindung errungen, niemals als Geschenk empfangen werden kann: so erkennt er jetzt die Bedeutung des Kreuzes, das er als Symbol des zum toten Gesetze im Bunde erstarrten mißdeuteten Erlösungsgedankens empfangen, in anderem, tieferem Sinn als die des Erinnerungszeichens an jene freieste Willen entsprungene freieste Ueberwindungsthat des Heilands, durch die auch ihm nur die Freiheit werden kann. Er zerbricht die Leyer, das Zeichen jenes Wahnes, der auch ihn verführt; er entsagt dem Schwerte, seinem trugvollen Werkzeug und wendet sich abermals entschlossen fort, seiner That im neu erkannten Sinne des Kreuzeszeichens entgegen, das ihn allein auf seinem einsamen Wege begleiten soll. (Vereinigung des Thema 1 a und 1 b mit 34 b, vergl. Klavierauszug S. 190, Zl. 3.)

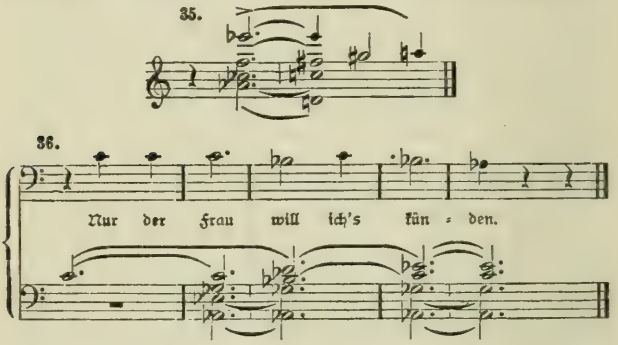
Friedhold, der in der Lossagung Guntrams und in seiner Flucht nur Furcht vor der Strafe und eitle Selbstüberhebung sieht, stellt sich dem Abtrünnigen mit aller Kraft entgegen, den immer noch von ihm geliebten einst so feurig im Gedanken des Bundes entbrannten, nun von Verblendung erfaßten Jünger zur Umkehr zu bewegen; das Gefühl von „Pflicht" und „Schuld" wieder in ihm zu wecken, erinnert er ihn noch einmal an den, wie er glaubt, nur in der tiefen Verwirrung des jugendlichen Fehlens verkannten Sinn des Bundesgedankens. Freihild verfolgt in schreckenvoller Spannung den ihr unbegreiflichen Vorgang; was in Guntram vorgegangen, ist ihr noch verschlossen: sie fürchtet allein, daß durch den Abgesandten des Bundes der Geliebte ihr entrissen werde. Friedhold wendet sich nach kurzem stillen Gebet (I a, in derselben Form, wie zu Beginn des Vorspiels) feierlich zu Guntram, ihn noch einmal an die Bedeutung edler Kunst im Dienste des „Guten" gemahnend, die die Herzen der Menschen der Liebe öffnet, an den Sinn strengen Gesetzes, das die Streiter des Liebesgedankens sich gaben, „daß der Bruder nicht strauchle auf des Bundes Bahn"; aber Guntram unterbricht ihn: hohem Streben kann nimmer *Gesetzes* Bann und Zwang den *Pflichten* frommen: sie schützen auch den Edlen nicht vor dem heißen Schlage seines Herzens, vor der ergreifenden Macht einer tiefen Leidenschaft; vor ihr verweht aller „Weisheit Wahn" (Freihild atmet auf, des Sieges seiner Liebe gewiß).

Friedhold sieht in Guntrams Zweifel nur Verzweiflung an der Möglichkeit der Sühne seiner That: er mahnt ihn, *freiwillig* sich dem Gericht zu stellen, freiwillig die Rettung und Frieden dem Reuevollen verheißende Buße auf sich zu nehmen, die der Bund ihm weisen wird. Ruhig weist ihn Guntram ab: der Bund straft nur die That, die das Joch zertrümmerte, in dem ein grausamer Fürst sein Volk geknechtet. Den Fehl seines unfrei gewordenen Willens selbst kann nur der Wille sühnen, dem er entsprang: darum steht, der die That vollbracht, außerhalb jener Gesetze. Der Schwur, der den Unerfahrenen einst der Schönheit des Liebesgedankens, einer nur erträumten idealen Wirklichkeit, im Werke des Bundes geeint, bindet fortan ihn nicht

mehr, dem durch den Tag der Schuld die Erkenntnis des Lebens, seines Wesens und des Gegensatzes geworden ist, der ihn vom Bunde der im edlen Werke „v e r e i n t nur Starken", trennt:

„Mein Leben bestimmt
„Meines Geistes Gesetz:
„M e i n Gott spricht
„Durch mich selbst nur zu mir."

Ruhig und bestimmt weist Guntram darum den einstigen Freund, ihn allein mit der Frau zu lassen, der allein er sich noch offenbaren muß, bevor er scheidet (35);



In tiefer Trauer verläßt der Greis den geliebten Jünger, den er in wahnvoller Selbstüberschätzung auf verderblichem Irrwege verloren glaubt; die Kraft, die jenen leitet, vermag sein Geist nicht zu fassen:

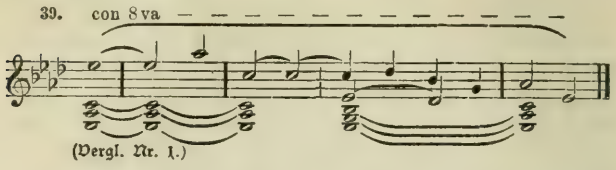
Mit dieser Scene vollendet sich die innere Umwandlung Guntrams: erst dadurch, daß der Führer seiner Jugend — dessen Sinn auf dem Standpunkt eines edlen, aber dem Leben widersprechenden Idealismus befangen stehen bleibt, ihm gegenüber tritt, festigt sich in dem zu neuem Leben, nach Selbständigkeit seines Willens sich Durchringenden die Erkenntnis der einzig ihm tauglichen Befreiung zum Bewußtwerden eben jenes Gegensatzes selbst, in dem sein starker individueller, aus sich heraus Weg und Gesetz sich schaffender Wille zum „Bunde der Guten" (als der idealen Verkörperung der „Vielen" — der „Masse") und

ihrem Willensausdruck (dem „Gesetz" der Masse, der Herde) stehen muß. Die Idee, die der Dramatiker ausspricht, ist dem Grundgedanken des Nietzscheschen Individualismus verwandt: aber wie sie dem Empfinden des künstlerisch schaffenden Genius entströmt, ist ihre Form eine durchaus selbständige, rein künstlerische, fern allem Spiel mit Begriffen, nicht, wie in Verkennung der ungeheuren dramatischen Kraft, die dieser Scene innewohnt, behauptet worden ist, ein (naturgemäß in sich unkünstlerischer) Versuch der Darstellung eines philosophischen „Problems" auf dramatischem Wege.

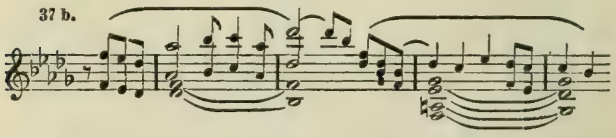
4. Scene.

Noch bleibt Guntram der härteste Kampf zu bestehen: noch kennt Freihild nicht den Weg, den er gehen wird; jubelnd eilt sie auf den, wie sie glaubt, Wiedergewonnenen zu (31 c): sanft und schmerzlich weist Guntram sie ab. Nur durch ihr freies, selbst ohne Groll entsagendes und seinen Willen begreifendes Verständnis kann seine Ueberwindung die Weihe der befreienden Sühne erhalten: in leidenschaftlichem Schmerz, im Gefühl des Leides, das die Geliebte treffen muß, gesteht er ihr den Wahn, in dem er für des Volkes Freiheit vor dem Fürsten gesungen, den Wahn, den ihre Liebe unbewußt schuldig genährt und zur Flamme der Begeisterung mit entfacht (Wiederkehr des Thema 20 a wie im II. Akt in voller Breite, von tiefster leidenschaftlicher Empfindung durchtränkt): er erklärt ihr, wie ihr Erscheinen es war, das ihm das Wesen seiner Schuld in Kerkersnacht erhellt, das Geständnis ihrer Liebe, das ihm Gewißheit gebracht (34 a, C dur, in ähnlich harmonisch gesteigertem Eintritt wie vorher in der 2. Scene [Klavierauszug S. 183] — hier nach dem Septaccord fis-as-c-es). Gefaßt teilt er Freihild seinen Entschluß mit, der ihn für immer von ihr scheidet: lange verweilt er erschüttert in sich gekehrt; der Gedanke, zu dem die Kraft seines Willens, seiner hohen Menschlichkeit sich durchgerungen, steht nun als der einsame Pfad, der ihn der Zukunft entgegenführt, erhellend in seiner vollen ruhigen Klarheit vor ihm: in feierlichen Klängen kehrt im Orchester die aus dem Hauptthema (1 a) gebildete

Melodie in Form und Bedeutung wie im Vorspiel angedeutet, wieder (vergl. S. 17):



Nach langem Schweigen wendet sich Guntram Freihild zu, die er noch leiden sieht (35). Doch auch ihr, der Schuldlosen, weiß er eine Aufgabe, die ihr Genesung zu bringen vermag von der Wunde, die er ihr schlagen mußte, eine That, aus der auch ihrem Willen die Befreiung winkt, die er erkämpft. Beim Schein des allmählich heranbrechenden Morgens eilt atemlos der Narr herein: die Schlacht ist entschieden (30), der Herzog im Kampf gefallen; aber jubelnd verlangt das siegreiche Volk nach seiner edlen Schützerin aus der Zeit der Not — die Menge naht, um ihr als Fürstin zu huldigen (15). Begeistert weist Guntram der noch im Schmerze fassungslos Erstarrten das hohe Los, das ihrer harrt; was sie einst nur im Dunkel der Heimlichkeit vollbringen durfte, die Linderung, die sie mancher Not, manchem Elend heilend gebracht, dazu ist die Macht ihr jetzt vom Volke selbst, das ihrer Güte in Liebe vertraut, in die Hand gelegt:



Der Dank des in Liebe zur mildthätigen Ueberwinderin des Schmerzes aufschauenden Volkes wird sie einst die Schönheit des Glückes empfinden lassen, das aus der Bethätigung höchster Liebeskraft durch entsagende Ueberwindung ihr erblüht.

Von Freihild, die noch des Narren Botschaft teilnahmlos entgegengenommen, weicht der starre Schmerz: auch in ihr vollzieht sich eine innere Befreiung, auch in ihrer starken Seele ist der befreiende Gedanke, der

Guntram bewegt, lebendig geworden; wortlos giebt sie ihren Eindruck durch eine große Gebärde ihm zu erkennen: das Orchester erhebt sich zu einem von der ergreifenden Stimmung dieses Moments getragenen Nachspiel (15, 8 a, 38, 37 b im ff Des dur) das wie der Verkündigungsgesang Guntrams — rein musikalisch betrachtet — wohl zu den erschütterndsten Offenbarungen der Musik überhaupt gehört. Auf der Höhe des Befreiungsgedankens, der beide in einem edleren Sinne über das Verlangen, das sie getrennt, über das sie nun gesiegt, vereint, vermag Guntram von der nun freiwillig Entsagenden und ohne Haß Zurückbleibenden, zu scheiden. Auf seine letzte Frage („Freihild entsagst du mir" 34 b) drückt Freihild, unfähig eines Wortes, einen langen, Kuß auf des Geliebten Hand und blickt dem Scheidenden in ruhiger Versöhnung klar ins Auge. Feierlich wendet sich Guntram im Glanze des voll hereingebrochenen Tageslichtes dem Ausgange zu; im Abschluß der bei seinem Scheiden wiederkehrenden Melodie des Hauptthemas 39, hier Ges dur) steigt zweimal (in den Posaunen) in voller Kraft das Quintenthema (34 a) auf, den Weg noch einmal mit voller Bestimmtheit andeutend, dem er sich zuwendet. Einen Augenblick noch — als Guntram Freihilds Blicken entschwunden, droht der Schmerz um die verlorene Minne in ihr wach zu werden (31 c, in H moll) — aber der Gedanke, der aus seiner Verkündigung in ihr lebendig geworden, siegt (wiederholt aufsteigend 37 b): lange ihm nachblickend, verweilt sie in begeisterter Erinnerung.

Feuersnot.

Erläutert von Arthur Smolian

Ueberwort.

Arm in Arm miteinander haben Richard Strauß und Ernst von Wolzogen — der musizierende Ueberweltler und der poetisierende Ueberbrettler — die weltbedeutenden Bretter betreten, um von ihnen aus ihr Jahrhundert in die Schranken zu fordern. In bunte Schelmentracht gekleidet und bewehrt mit eichenem Versknüttel und mit goldener Tongeißel sind die Beiden selbander auf den Thespiskarren gesprungen und kanzeln von oben herab — wie das so Uebermenschen-Art — alle diejenigen ab, die ihre Anregungen nicht unbedingt gutheißen und sich ihren Kunst-Erlassen nicht unbedingt fügen wollten. Die fünfviertelstündige „Feuersnot", deren vorzügliche Uraufführung am 21. November 1901 unter Ernst von Schuchs Leitung im Königlichen Opernhause zu Dresden stattgefunden hat, ist von allen unbefangenen Augen- und Ohrenzeugen als ein vom Textdichter mit vielem Behagen und vom Komponisten mit vielem Witze begangener Züchtigungsakt empfunden worden, der insofern befremden mußte, als den beiden Autoren Anlaß zu berechtigtem Gereiztsein in Wirklichkeit wohl kaum gegeben worden war.

Den Komponisten Richard Strauß hatte man freundlich beglückwünscht, als er sich mit der Bläserserenade Op. 7 und mit der Fmoll-Symphonie Op. 12 zum Gesellen aufschwang, — man hatte ihn herzlich willkommen geheißen, da er mit seinem Op. 16 als Meister „aus Italien" kam, und man ist weiterhin redlich bemüht gewesen, auch seinen späteren ebenso geistvollen als kunstreichen Orchester-Abhandlungen über

„Don Juan", „Macbeth", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", „Zarathustra" und „Ein Heldenleben" mit eindringlichem Interesse zu folgen. Ja, man war freundlich genug gesinnt, sich dem großen Meisterhumore ohne persönliches Sichverletztfühlen und kleinliches Verstimmtsein auch da gefangen zu geben, wo derselbe in Eulenspiegel- oder Zarathustra-Laune an scharfen Ausfällen gegen Hinterweltler, Philister und andere Untermenschen seine Freude hatte. Mit seinen tiefempfundenen Liedern eroberte Richard Strauß sich sogar die Herzen seiner Hörer, und einzig seinem hochintentionierten Musikdrama „Guntram" war man allgemeinere Beachtung und Würdigung schuldig geblieben, hauptsächlich wohl deshalb, weil der große Gedanke einer durch Entsagen zu gewinnenden Entsühnung schon vor Strauß in dem erhabenen Mitleidsdrama „Parsifal" auf die überzeugendste Weise musikdramatisch ausgesprochen worden war.

Ernst von Wolzogen aber, dem allbeliebten humorvollen Erzähler und Menschenschilderer, hatte man freundwilliges Interesse auch dann noch gezollt, als er in neuer Ausdeutung der Mephistopheles-Lehren:

„ein Titel muß sie erst vertraulich machen,
daß eure Kunst viel Künste übersteigt; —
an Kühnheit wird's euch auch nicht fehlen,
und wenn ihr euch nur selbst vertraut,
vertrauen euch die andern Seelen"

sein „buntes Theater" aufthat, durch welches die Spezialitätenbühne gesellschaftsfähig gemacht werden sollte. Im Vollgenusse äußerster Vielgenanntheit und sehr beträchtlicher Kassenerfolge hat der freiherrliche Conférencier doch wohl allenfalls nur darob Groll empfinden können, daß man die „Ueberbrettelei" nicht allerseits als „rechte Unterhaltung für geistig belebte Gesellschaftskreise" gelten lassen mochte, und daß ihm mit der Zeit „die Leiden eines Viel-Nachgemachten geläufig werden mußten".

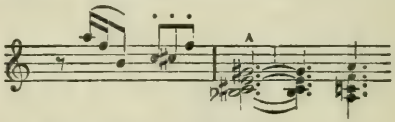
Triftiger Anlaß zum Verbittertsein gegenüber dem Publikum war also thatsächlich weder Ernst von Wolzogen noch Richard Strauß gegeben worden, und in Ermangelung eines solchen müssen die satirisch-polemischen Attitüden in der von ihnen verfaßten „Feuersnot" auf die seit den Leidestagen mancher Genies so

beliebt gewordene Pose des Unverstandenseins und Verkanntseins zurückgeführt werden. Dem Allzupersönlichen, das solcherweise in den Worten und selbst in den Tönen des „Singgedichtes" störend hervortritt, entspricht auch die allzulokale Stimmung des ganzen Werkes, die um so bedenklicher erscheinen muß, als die guten Münchener selbst die ihnen mit der „Feuersnot" gedrehte Pille wohl schwerlich zu schlucken bekommen werden, und dem Theaterpublikum anderer Orte die dumpfselige Bierpersonnenheit fremd sein muß, auf die Strauß mit den gelegentlich eingestreuten Melodie-Citaten aus vielgesungenen Bier- und Bockhymnen der Isarathener drastisch genug hindeutet. Wohl haben die beiden Autoren versucht, ihrem eigentümlichen Ver-Stimmungsbilde einen allgemeiner interessierenden Untergrund zu geben und gleichsam „ihr eigen Selbst zu einem Selbst der Menschheit zu erweitern", indem sie mit kühnem Anachronismus die einstigen Vergehungen der Münchener Ultramontanen gegenüber dem großen Meister Reichhart (Richard Wagner) und die Brandmarkung dieser als eine Art höherer Idee ihrem Werke einfügten; aber auch dieser „fabelhaft unzeitgemäße" Ausweg mußte für sie zur Sackgasse werden, da Meister Richard bei Erwähnung des Meisters Reichhart der Versuchung nicht widerstehen konnte, allen braven Leuten auf und vor der Bühne in den Weg zu treten und ihnen sich selbst als den echtesten Erben des großen Zauberers Reichhart vorzudemonstrieren. So kommt es denn in dem sonderbaren Singgedichte immer und immer wieder zum Widerstreite zwischen einem hochkünstlerischen In-die-Weite-Hinauswollen und einem allzumenschlichen Nicht-über-sich-selbst-Hinauskönnen, und bitter rächt sich an den beiden Ueberautoren das Außerachtlassen der hauptsächlich durch Beethoven und durch den Schöpfer der „Meistersinger" erhärteten großen Kunstlehre: daß persönlich Erlebtes und Empfundenes nur nach vorausgegangener Klärung und Läuterung zur völlig überpersönlichen Anschauung und Idee für den Guß wahrhaft edelwertiger Kunstwerke taugen kann.

Mit der Vorwegnahme dieser Auslassungen gegenüber der Tendenz und dem Grundcharakter der in Rede stehenden Bühnenschöpfung haben wir uns freie Bahn zu unbefangenem näheren Herantreten an das in seinen

Details hochinteressante und mehrfach selbst schöne Werk gewonnen, und mit Ausnahme gelegentlicher kleiner Hinweise auf dramaturgische und psychologische Mängel des Buches und auf befremdende Eigentümlichkeiten des Straußschen Tonsatzes werden wir uns in den nachfolgenden Abhandlungen über das Gedicht und über die Musik der „Feuersnot" nun rückhaltlos an den vielen Reizen erfreuen können, welche das aus ganz modernen Kunstmitteln, aus Individualismus, Nietzscheanismus, Realismus und Symbolismus, etwas Heimatkunst, reichlicher Erotik, Erinnerungen an die Meister Reichhart und Richard und vieler oft ganz wunderbar sezessionistischer Tonmalerei geschaffene Singgedicht darbietet.

Offen bleiben muß die Frage: ob es den beiden Autoren der „Feuersnot" überhaupt darum zu thun gewesen sein mag, ein ernstgemeintes und ernst zu nehmendes Kunstwerk zu schaffen, — oder ob nicht etwa nur das Verlangen sie zusammengeführt habe, dem verehrlichen Publikum von den weltbedeutenden Brettern herab recht nach Eulenspiegel-Weise:



eine „große Grimasse" zu schneiden.

Sollte letzteres der Fall gewesen sein, so werden die beiden großen Humoristen es kaum verübeln können, wenn man den Eindruck, den ihre „Feuersnot" als Gesamtkunstwerk hervorruft, in die travestierenden Worte zusammenfaßt:

Alles Nur-Gleichnis
Ist stets vergänglich
Und als Ereignis
Meist unzulänglich,
Selbst wenn zur Schau schien
Was unbeschreiblich, —
So daß ein Aufzieh'n
Ganz unausbleiblich.

Vorwurf und Handlung des Werkes.

Vor Jahren schon war Richard Strauß durch die Lektüre einer altniederländischen Sage „Das erloschene Feuer zu Audenaerde", die er als Nr. 407 in dem von Joh. Wilh. Wolf um 1843 bei F. A. Brockhaus herausgegebenen Sammelwerke „Niederländische Sagen" aufgespürt hatte, zum Planen einer musikdramatischen „Feuersnot" angeregt worden. Nach dieser Sage, deren Hauptmomente der steingehauene Giebelschmuck eines Patrizierhauses den Bewohnern des flandrischen Städtchens noch bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gegenwärtig erhalten hatte, war dereinst in Audenaerde ein braver Jüngling von einer kaltherzigen Schönen, die er seit langem unerhört liebte, auf die grausamste Weise verspottet — und dann zur Strafe für diese Gefühllosigkeit alles Feuer und alles Licht in der Stadt von einem dem Jünglinge wohlgesinnten Zauberer verlöscht worden. Mit verheißungsvollem Lächeln hatte die trugvolle Maid den sehnsüchtigen Liebhaber eines Tages bedeutet, daß er um Mitternacht sich mit einem Korbe vor ihrem Hause einstellen möge, da sie ihn dann an einem Seile zum Fenster ihres hochgelegenen Kämmerleins hinaufwinden wolle, und als der Jüngling dieser Aufforderung mit freudepochendem Herzen gefolgt war, hatte die hartherzige Maid ihn nur bis zur halben Höhe des Hauses aufgezogen und ihn dort im Korbe kauernd hängen lassen, so daß er bei Tagesanbruch zum Gespötte aller Vor-

übergehenden werden mußte. Voll tiefster Erbitterung und Beschämung war der Betrogene zum nahegelegenen Edelaer-Walde hinausgeeilt und hatte dort einen mächtigen Zauberer getroffen, der ihm schwere Sühnung des ihm und seiner Liebe angethanen Schimpfes verhieß. Zaubersgewalt machte alsdann alles Feuer in Audenaerde verlöschen; keine Herdflamme züngelte mehr, kein Lämpchen leuchtete, und die Bewohner der Stadt erschauerten in rätselhaftem Dunkel und in starrender Kälte. In höchster Not traten die Aeltesten von Audenaerde auf dem Marktplatze zur Beratung zusammen, und ihnen gesellte sich in der Gestalt eines ehrwürdigen Greises der Zauberer zu, um zu verkünden, wie einzig das drohende Verderben abgewandt werden könnte. Jene Maid, die den liebenden Jüngling verhöhnt hatte, mußte sich, völlig entkleidet, in die Mitte des Platzes stellen, worauf denn aus ihrem Rücken eine Flamme hervorsprühte, an der jeder einzelne Bürger der Stadt sich durch Entzünden einer Kerze das heißersehnte Feuer für seines Hauses Herd wiedergewinnen konnte. Stundenlang dauerte es, bis jedermann Feuer hatte, und in brennender Scham hat also die Kalte es büßen müssen, daß sie der Liebe Licht und Wärme, die ihr aus einer Mannesseele entgegenstrahlten, zu schmähen gewagt hatte. —

Ein schaffenssüchtiges Erinnern an die durch Liebesverweigerung heraufbeschworene Licht- und Feuerlosigkeit, an das demütigende Entgelten alles einem Geisterschützlinge angethanen Spottes, und wohl auch an das humoristische Motiv des im Korbe hängenden Liebhabers scheint Strauß keine Ruhe gelassen zu haben, und in Ernst von Wolzogen gewann er sich schließlich einen Textdichter, um mit dessen Hilfe sich der ihn solange schon beschäftigenden „Feuersnot" entäußern zu können.

Was dann zu der vollständigen Umbildung und Umwertung des Sagenstoffes von Wolzogen — und was von Strauß beigesteuert worden ist, das dürfte in allem Einzelnen schwer nachzuweisen sein. Die Verlegung des Vorganges nach München, die verwandtschaftliche Miteinführung Richard Wagners — und

last not least die geistvolle Komposition rühren jedenfalls von Richard Strauß, dem großen Sohne seiner undankbaren Vaterstadt München, dem Ueber-Wagner seiner nächsten Freunde und dem gewaltigen „Ebner" der aufschäumenden Orchesterwogen und des wildesten Dissonanzengedränges her, während die stellenweise recht glücklich archaïsierende Dialekteinkleidung der Dichtung, sowie viele gut drastische Gedanken und Charakterisierungen und die mehreren derben und selbst allzuderben Pikanterieen in derselben zweifelsohne Herrn von Wolzogen angerechnet werden müssen, der ja bekanntich ein bedeutender Sprachkünstler — innerhalb eines gewissen Genres auch ein großer Gedankenkünstler ist, und von dem man ja weiß, daß er die Gepflogenheit hat, dem Publikum mit größter Un — gezwungenheit gegenüberzutreten. Die Inbezugsetzung der Handlung zum Sonnwendfeste ist ein besonders glücklicher Gedanke, auf den einer der beiden Autoren mit Recht stolz sein kann, während an dem Ersinnen der unbeschreiblichen Spannungsscene vor dem Schlusse des Werkes wohl beide Feuersnöter Anteil haben mögen, wie denn ja zu solchen Scenen immerdar und allenthalben Zweie gehören. Schließlich aber kann man Ernst von Wolzogen und wohl auch Richard Strauß ein tadelndes Wort darob nicht ersparen, daß sie den Helden ihres Singgedichtes so wenig überzeugend — und in seinem Zauberwirken so wenig glaubhaft hingestellt haben.. Im Wolzogenschen Gedichte ist Kunrad, der Ebner (?) ein sympathischer „träumender Thor" und wird zu einem immer noch sympathischen wachenden Weisen, der sich sein Recht auf Liebe wohl zu ertrotzen weiß; woher ihm aber die über das Herz des Mädchens hinausreichende Licht und Feuer beherrschende Zauberkraft kommt, muß völlig unverständlich bleiben, da man an ihm so gar nichts Uebermenschliches wahrnehmen kann, es sei denn, daß man es als Uebermenschentum gelten lassen wollte, daß Kunrad keck das Mädchen, das ihn entzückte, küßt —, daß er noch kecker sich unmittelbar neben den Meister Reichhart stellt, und daß er schließlich in allerkeckster Weise „sich für die Tugend zu gut dünkt". Ein solch zweifelhaftes Uebermenschentum mag

für das Ueberbrettl zureichen, — die weltbedeutenden Bretter aber erfordern Uebermenschen, die ihre Bedeutung der Welt aufzuzwingen vermögen. Nach diesem kleinen Strauß mit Wolzogen sei nun zu Wolzogen mit dem großen Strauß übergegangen, wobei denn noch darauf hinzuweisen sein dürfte, daß der Ausdruck „Feuersnot" von den Verfassern des Singgedichtes vornehmlich im Sinne eines Ermangelns an Feuer — und nur beim Gefühlsüberschwange Kunrads in der üblicheren und hier allerdings auf das Innenleben übertragenen Bedeutung gebraucht worden ist, wie denn schließlich gegen das Ende des Werkes der leitende Grundgedanke aufleuchtet: daß der Not an Feuer, dem Mangel an Licht und an Wärme der Seelen nur Solche abzuhelfen vermögen, denen selbst beseligende Stillung aller ihnen durch das Feuer der Liebe bereiteten Not zu teil geworden ist.

Feuersnot.

Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst von Wolzogen.

Wenn nach wenigen mit Sonnwendfeuer-Harmonieen und den Klängen eines fröhlichen Kindermarsches präludierenden Takten des Orchesters der Vorhang auseinandergeht, so zeigt sich dem Beschauer ein Stück Alt-München, wie dasselbe etwa im 12. Jahrhundert beschaffen gewesen sein mag. Vor dem Sentlinger Thore, das auf einen von Bäumen umstandenen freien Platz hinausführt, breitet sich ein Teil der Sentlingergasse mit vielen frühmittelalterlichen Giebelbauten zu beiden Seiten. An der einen Seite vorne liegt das stattliche Haus des Bürgermeisters Ortolf Sentlinger mit steinernem Söller und hohem Speicheraufzuge, ihm gegenüber aber ein halbverfallenes Häuschen, das seine Stütze an dem danebenliegenden Wirtshause „zum großen Christofl" findet. Es ist Abendszeit, und lustwandelnd oder an Thüren und Fenstern lehnend erfreuen sich die Bürgersleute am rötenden Schimmer und an der labenden Kühle

des Sonnenunterganges. Lärmend stürmt aus einer Seitengasse eine von Pfeifern und Trommlern geführte Schar von Kindern herbei, die einen mit Holzscheiten beladenen Karren umringt. Von Haus zu Haus ziehend betteln die Kinder sich mit einem Singespröchlein das Holz zusammen, mit dem sie nach altem Sonnwendfest-Brauche draußen vor dem Thor ein loderndes Feuer entzünden wollen, und mit lautem Freudejuchzen stürzen sie über den großen Förderkorb her, der, ganz mit Scheiten angefüllt, vom Giebel des Bürgermeisterhauses zu ihnen herniedergelassen wird. Mit jubelndem Hochrufe danken die Kinder dem wohlwollend zum Fenster hinausschauenden Herrn Bürgermeister für die reiche Gabe und wenden sich dann des Herrn Ortolf Sentlingers Töchterlein, der anmutvollen Diemut zu, die soeben auf der Schwelle des Hauses erscheint, um unter Beihülfe dreier Freundinnen den Kleinen Meth und Zuckerwerk zu spenden. Die Mädeln und die Buben drängen sich um die süße Labe und bezeugen ihre Erkenntlichkeit mit der Prophezeiung, daß Jungfer Diemut noch heuer Braut werden solle, und mit dem Absingen einiger derbfröhlicher G'stanzeln, deren Fortsetzung ihnen unter vielem Lachen der Umstehenden von Diemut und deren Freundinnen untersagt wird. Nun schwenkt die wilde Schar zu dem verfallenden Hause hinüber, wo ihnen jedoch allem Singen, Pochen und Randalieren zum Trotz lange nicht aufgethan wird. Mit alberner Wichtigthuerei vermahnt Jörg Pöschel, der Gastwirt von nebenan, die Kinder: abzulassen von dem seltsamen Nachbar, der dort haust, der Speis' und Trank bei ihm einnimmt, ohne sich jemals traulich zu den anderen Gästen zu gesellen, und der am Ende wohl gar nicht in das alte, an sich schon nicht ganz geheure Haus hineingehören mag. Bei dieser Ansicht bleibt der mißgünstige Dickkopf, obschon die beiden Bürger Gilgenstock und Hämerlein es deutlich bekunden, daß der Junker da drin das Haus auf Grund einer vorgelegten Urkunde vom Burgvogte als sein rechtmäßiges Erb und Eigen zugewiesen erhalten habe. Der Schäfflermeister Ortlieb Tulbeck aber, ein würdiger Repräsentant jener ultramontanierten Kreise, die alles ihrer Beschränktheit Unzugängliche entweder dem Him-

mel oder — was viel häufiger geschieht — der Hölle zu überantworten pflegen, weiß eine wilde Mär vorzubringen von dem großmächtigen Heiden, dem Riesen Onuphrius, der mit Herzog Heinrich in das Land gekommen war, dessen vom Himmel gezeichnete krüppelhafte Kinder und Kindeskinder hier in dem verwahrlosten Hause aufgewachsen seien, und dessen letzten Sproß er selbst noch ob wüster Hexerei aus dem Lande treiben gesehen habe. Die alte Urschel, des Schäfflermeisters kongenial empfindende Ehehälfte, bekräftigt die Aussagen ihres Gatten, während der hochbetagte Schmied Kofel die Umstehenden davor warnt, solchen Altweibergeschichten Glauben zu schenken, und sie bedeutet, daß hier im Hause kein Anderer gehaust als der Alte von Laim, der gar ein würdiger Hexenmeister gewesen sei und an der Stadt nur Gutes gethan habe. Trotzdem wäre von Anderen, die weit eher böse Geister zu sein schienen, dem Alten mit Undank gelohnt und schlimme Unrast über ihn gebracht worden.

(Diese Scene wirkt als ganz unverkennbare Anspielung auf den seinerzeit von den Ultramontanen erzwungenen Fortgang Richard Wagners aus München, den ja schon Georg Herwegh mit den nachfolgenden klassischen Strophen motiviert hatte:

Vielverschlagner Richard Wagner, aus dem Schiffbruch von Paris
Nach der Isarstadt getragner, sangeskundiger Ulyß!
Ungestümer Wegebahner, deutscher Tonkunst Pionier,
Unter welche Insulaner, teurer Freund, gerietst du hier!
Und was hilft dir alle Gnade ihres Herrn Alkinous!
Auf der Lebenspromenade dieser erste Sonnenkuß!
Die Philister, scheelen Blickes, spucken in den reinsten Quell;
Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes Fell.
Ihres Hofbräuhorizontes Grenzen überfliegst du keck,
Und du bist wie Lola Montez dieser Biedermänner Schreck.
„Solche Summen zu verplempern, nimmt der Fremde sich heraus!
Er bestellte sich bei Sempern gar ein neu Komödienhaus!
Ist die Bühne, drauf der Robert, der Prophet, der Troubadour
Münchens Publikum erobert, eine Bretterbude nur?
Schreitet nicht der große Vasco weltumsegelnd über sie?
Doch Geduld — du machst Fiasco, hergelaufenes Genie!
Ja trotz allen deinen Kniffen, wir versalzen dir die Supp' —
Morgen wirst du ausgepfiffen — vorwärts Franziskanerklub!")

Alles Eifern und Widerlegen hat aber die Kinder, denen es einzig um die Erlangung eines recht gewal-

tigen Sonnwend-Feuerzaubers zu thun ist, von weiterem Andringen gegen das alte Haus nicht abbringen können. Unter Absingen ihrer fröhlichen Weisen poltern sie wieder mutvoll an dem wie verwunschen daliegenden Häuschen, und diesmal öffnet sich die Thür und heraustritt barhaupt und bleich, mit langen Haaren und in dunkler vornehmer Kleidung, Kunrad, der Ebner, ein schöner Mann von etwa 25 Jahren. Verwundert, als erwache er eben erst aus tiefen Träumen, schaut er auf alles ausgelassene Treiben, das ihn umringt, und die vergnügten Kinder und Diemuts schelmische Gespielinnen müssen es dem ganz Versonnenen erst sagen, daß Sonnwend gefeiert wird und daß er seinen Beitrag zum heiligen Subendfeuer beisteuern soll. Da kommt es über Kunrad wie ein plötzliches Hellsehen und wie tiefes Bereuen: über alten Schriften und Folianten hat er gegrübelt und dabei das warme Leben mit seinen wonnigen Reizen und seinen labenden Freuden ganz außer acht gelassen, — ja, selbst das teure Sonnwendfest hat er, ein grüblerisch träumender Thor, vergessen gehabt. — Das muß gebüßt werden! Mit opferwilligem Tribut will er ein Anrecht auf Leben und Glücklichsein sich neu erkaufen; alles Mürbende, Morschende und Lockergewordene, das ihn bisher umgab, soll in sühnendem Feuer auflodern, und mit dem Herabreißen und Zertreten eines Fensterladens giebt er selbst das Zeichen zur allgemeinen Plünderung des alten Hauses. Unter spöttischen Reden einzelner Bürger, welche sich über den Narren aufhalten, der so allzufreigebig sein Eigentum zerstören läßt, und unter Wohlgefallensäußerungen der drei Gespielinnen, schleppen die Kinder vom Hause und aus demselben frohlockend Alles fort, was nicht niet- und nagelfest daran haftet, und wie verzaubert steht Diemut inmitten des tollen Treibens, den Blick staunend auf Kunrad gerichtet, der selbst mit tiefem Entzücken die magdliche Huldgestalt gewahr geworden ist. Durch Stichelreden der Freundinnen wird Diemut aus ihrem Versonnensein geweckt und wendet sich nun unwillig ab; Kunrad aber vermag schließlich dem heißen Drange nach voller Wiedervereinigung mit dem warmen blühenden Leben nicht länger zu widerstehen: hinter ihm blei-

ben und verbrennen möge Alles, was er bislang an Ererbtem besaß und was er selbst sich aus Grämen und Grübeln gewonnen hatte, und gleich dem großen Meister, der ihn lehrte, will er hinfür ganz in selbsteigenstem Erraffen und Erleben ein „Schaffender" sein! So eilt er denn geradeswegs auf Diemut zu, umfängt sie ungestüm und küßt sie vor allem Volke fest auf den Mund.

Nach einem ersten allgemeinen Aufschrecken finden Alle Worte, um Kunrads übermüthige That zu verurteilen, und nur die drei Freundinnen, die sich mit Flüsterworten um die tiefgekränkte Diemut zu schaffen machen, können sich des Wohlgefallens an dem wilden Freier nicht erwehren. Trotzdem stimmen sie kichernd dem Racheplane zu, den Diemut zur Strafe des Frechen ersinnt und den Freundinnen verstohlen mitteilt. Die Buben umtanzen Kunrad und bedrohen mit tausendjähriger Feuerstrafe jeden, der dem freigebigen Werber seinen Schatz nicht gönnen wollte, und die Mädel drängen sich um Diemut, die sie als Braut preisen, bis der Bürgermeister das verwegene Häuflein mit scherzhaftem Nachäffen und durch einen Hinweis auf den mit seinen Stadtknechten heranschreitenden Burgvogt von der Stelle scheucht. Vom Volke begleitet ziehen die Kinder zum Thore hinaus um draußen vor demselben den Scheiterhaufen zu schichten. Prustend und schnaufend betritt der wohlgenährte Burgvogt, Herr Schweiker von Gundelfingen den Schauplatz. Gelärm und Geschrei drangen zu ihm hin, und so kommt er denn, um nach dem Rechten zu sehen und Ordnung zu schaffen. Der Bürgermeister erklärt, daß keinerlei Not vorläge und bedeutet den Burgvogt, daß seinem Töchterlein Diemut, die es mißgestimmt ablehnt, den Vater zum Subendfeuer hinauszubegleiten, der drüben an des Hauses Schwelle zögernde überstürmische Geselle die Laune vergällt habe. Von Kunrad, dem Ebner, mag der Burgvogt nichts Schlimmes gelten lassen; als er aber nach des Bürgermeisters Abgange von dem Traumversunkenen auf alle seine Fragen keinerlei Antwort erhält, sondern wahrnehmen muß, wie Kunrad beim fernen Aufleuchten des Subendfeuers wie in Verzückung zu schwärmen be-

ginnt, da will es auch ihn dünken, als wäre es mit dem Jüngling nicht ganz richtig bestellt, und kopfschüttelnd schwankt er dem Thore zu.

Diemut hat mittlerweile in ihrer Stube das Lämplein entzündet, und nun tritt sie auf den Söller hinaus, um in der kühlenden Nachtluft sich das Haar zu strähnen und dabei in rührenden Tönen ob der ihr angethanen Schmach zu klagen. Hierzu sind dem Textdichter einige lyrische Strophen von echt volkstümlich anmutender großer Schönheit geglückt:

„Mittsommernacht —
Wehvolle Wacht!
Rot ist die Glut auf'gangen
Am Himmel hoch und weit —
Rot glühen mir die Wangen
Vor heißem Herzeleid.
Und Sterne stehn und scheinen
Froh in mein Fensterlein —
Da finden sie im Weinen
Mich armes Magedein.
Herzensnot!
Wär' ich tot!
Weiß net, ich Arme, was ich verbrach,
Wie ich verdiente solche Schmach;
Mein Goldhärlein zu strählen,
Langt mir die Mitternacht — —
Ach, der mich wollt' erwählen,
Der hat das dumm erdacht!"

Kunrad, der die süße Klage erlauscht hat, tritt unter den Söller und beschwört Diemut heiß flüsternd, ihn die rechte Klugheit und Buße für sein Unterfangen zu lehren. Schnippisch heißt sie ihn erst seiner Wege gehen, dann antwortet sie ihm neckisch auf die Beteuerung seines brennenden Minnesehnens, und wie durchwärmt von seiner holden Schwärmerei, stimmt sie gar mit ein in seine sehnsuchtlodernde Liebesweise; schließlich aber fordert sie den Beglückten auf, in den noch herabhängenden Förderkorb zu steigen, damit er in diesem zu ihr hinaufschweben könne. Während Diemut im Hause verschwindet, im Dunkel der Gasse aber die scherzfrohen Freundinnen herbeischleichen, um Zeuginnen der grausamen Rachethat sein zu können, steigt Kunrad in den Korb, der denn auch bald hinaufgewunden wird, doch nur bis unterhalb des Söllers, wo Kunrad dann gleichsam zwi-

schen dem ersehnten Himmel der Liebe und einer ihn unten bedrohenden Hölle des Spottes hängen bleibt. Vom Söller aus höhnt ihn nun gar die schlimme Diemut, und als, von den Freundinnen herbeigeholt, auch noch die Bürger, die Kinder und alles Volk herzukommen, um „den seltenen Vogel zu sehen, den Diemut sich fing und vor das Fenster hing", da wird Kunrad von furchtbarstem Manneszorne erfaßt. Stark und machtvoll beschwört er den Meister, ihm mit Zaubergewalt gegen diejenigen beizustehen, die der Minne Gebot mißachteten. Was leuchtend loht, soll im Dunkel verderben und ewige, eisige Nacht die Spottenden umfangen. Und seiner Beschwörung ist Zauberkraft gegeben: sämtliche Lichter an den Fenstern, die Fackeln und Laternen, die einzelne Bürger und Stadtknechte tragen, und selbst die Flammen des heiligen Subendfeuers verlöschen plötzlich, und tiefes Dunkel umlagert die entsetzt aufschreiende und sich ängstlich zusammendrängende Volksmenge. Mit Ausnahme einiger jungen Paare, denen das Dunkel nicht unwillkommen ist, sind alle nun zu des weisen Tulbeck Ansicht bekehrt, daß man im verfallenden Häuschen sich den leibhaftigen Gottseibeiuns herangezogen — mit dem heidnischen Feuerbrande aber die heilige Klerisei verspottet und so dem Bösen Gewalt gegeben habe. Während die Kinder und die Alten wehklagen und greinen, dringen die rüstigeren Männer mit drohend erhobenen Fäusten gegen des Bürgermeisters Haus vor, um sich den „Himmelhund und Höllenwurm" im Korbe ja nicht entgehen zu lassen. Kunrad hat sich mittlerweile am Seile zum Söller hinaufgeschwungen, und als nun der Mond für Augenblicke aus den Wolken hervorbricht, sieht man den Ebner lächelnd vom Söller herniederschauen. Und nun hält er den Münchnern eine gewaltige Standrede. Im Hause, das er heut zerhauen, habe einst Reichhart, der Meister gehaust, den Dummheit und Niedertracht zum schlimmen Danke für all sein Bemühen um Emporziehen der Menschen und um Verherrlichung der Stadt aus dem Thore getrieben hatten, und auf dessen Rat hin sei er, der Ebner, nun gekommen, um das geistige Befreiungswerk an den zurückgebliebenen Untermenschlein

mit frischen Jugendkräften von neuem aufzunehmen. Soll er dies hohe Werk in rechter Weise wirken können, so müsse ihm nach seines Meisters Lehre *) dazu jenes Ewiglicht leuchten, das wahr und getreu nur des Weibes Busen birgt und bewahrt; denn:

„All' Wärme quillt vom Weibe,
All' Licht von Liebe stammt —
Aus heiß-jung-fraulichem Leibe
Einzig das Feuer euch neu erflammt."

(Diese Worte bilden im Singgedichte den letzten aber sehr deutlichen Nachklang der altniederländischen Sage und speziell des dort ergehenden Sühnegebotes, von dessen bühnenlebendiger Ausführung trotz glücklicher Beseitigung aller durch die lex Heintze drohenden Gefahren um der — bloßen Rücksicht — willen Abstand genommen werden mußte.)

Im Singgedichte unterzieht Diemut sich freiwillig der Sühne für ihren frevelnden Liebeshohn, indem sie nach den letzten Worten Kunrads diesen bei der Hand ergreift und ihn rasch in die Kammer zu sich hineinzieht. Und die guten Isarathener, die seit Meister Reichharts Zeiten denn doch gewitzigt worden sind, anerkennen nun bereitwilligst die ihnen so deutlich vordemonstrierte Größe des mit hoher Aufgabe belehnten und von zwingender Not erfaßten Meistererben, und hegen alle nur noch den einen lebhaften Wunsch, daß Diemut der Minne nicht länger wehren, sondern durch freudige Liebeshingabe sie alle aus Feuersnot erretten möge. So harren sie denn lange — lange geduldig, bis aus Diemuts Fenstern ein schwacher Lichtschimmer hervordringt, der alle Lichter in der Stadt und selbst das Feuer des Scheiterhaufens vor dem Thore wie mit einem Schlage wieder hell aufflammen macht. Aus dem offenen Kammerfenster aber tönt glückselig der Zwiegesang der Liebenden hervor:

„Mittsommernacht!
Wonnige Wacht!
Ach, daß sie nie entwich' — —
Diemut — Meister —, ich liebe dich!"

*) Siehe Brief Richard Wagner's an August Röckel vom 24. Aug. 1851: „nicht eher sind wir das, was wir sein können und sollen, bis — das Weib nicht erweckt ist."

den alle mit einem Lobpreisen des Subendfeuers und mit der jauchzend verkündeten Schlußsentenz: „Imma, Ursel, Lisaweth, alle Mädeln mögen Methl" beantworten.

Die Musik von Richard Strauß.

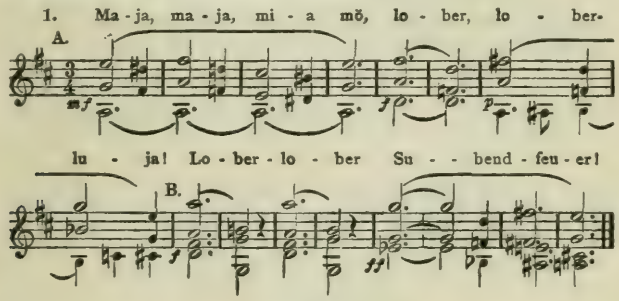
Weit über das Gedicht der „Feuersnot" erhebt sich, was Richard Strauß das vollbesetzte Orchester und gelegentlich auch die Menschenstimmen von demselben singen und sagen läßt. Ohne eigentlich den mit des Komponisten früheren Werken Vertrauten eine völlig neue musikalische Gedankenwelt zu erschließen, fesselt die Musik der „Feuersnot" durchgehends durch die ihren Ausdruck vielfach wechselnden markanten Physiognomieen der teils echt Straußischen — teils echt oder gut anempfunden volkstümlichen Themen und Melodieen, die in kunstreichster Weise umgebildet, verwebt und selbst verzerrt werden, durch die vielen eigenartigen und oftmals bestrickend schönen Klangfarbenmischungen des von Strauß mit der vollen Souveränetät des Genies beherrschten Orchesters, und durch mancherlei sporadisch erscheinende Tongedanken von großer Innerlichkeit und bedeutendem lyrischen Schwunge.

Wer beim Anhören dieser Musik sich des Gestörtwerdens durch die mehreren versifizierten Ungereimtheiten des Buches zu erwehren vermag, — wer nicht mehr zu fürchten hat, daß ihn die kakophonen und bajuvarischen Derbheiten, mit denen Strauß hier das Philistertum traktiert, der musikalischen Herzenseinfalt und Unschuld berauben könnten, — und wer schließlich Geist und Temperament genug besitzt, um aus dem erregten Mienenspiele des Orchesters auch alles das herauslesen und herausempfinden zu können, was mehrfach in Worten ungesagt bleiben mußte, der wird dem großen symphonischen Tongedichte, das Richard Strauß zur „Feuersnot" geschrieben, gewiß mit ähnlich freudig gespanntem Interesse und mit gleicher Bewunderung lau-

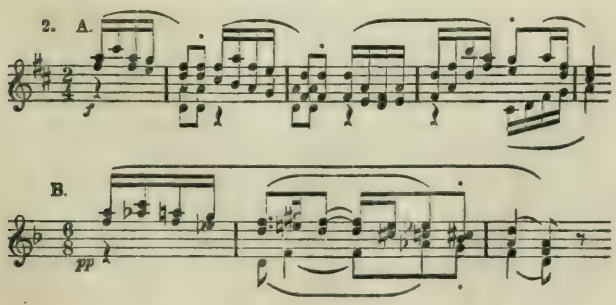
schen müssen, wie solche sich des kühnen Tondialektikers und Orchestermalers „Eulenspiegel", „Zarathustra", „Heldenleben" und andern Schöpfungen mehr bereits allenthalben erzwungen haben.

Zu wissender Freude an den vielen teils schönen und teils wirksam grotesken Reizen der Komposition möge nun nachstehende Analyse anleiten, die, zwar nicht als erschöpfende Behandlung der vielverzweigten Aufgabe gelten kann, wohl aber den Leser mit allen bedeutsameren Tongedanken der Feuersnot-Musik und mit deren wesentlichsten Umbildungen vertraut machen will.

Die Sonnwend-Feier und die Fröhlichkeit der auf den altsanktionierten Holzbettel ausziehenden Kinder finden ihren musikalischen Ausdruck in dem seltsam querständigen Sonnwend-Liedlein:

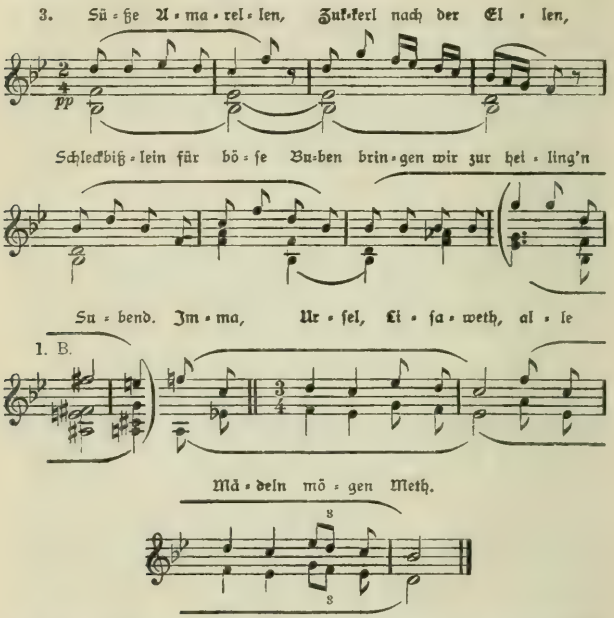


dessen gleich in den ersten Takten des Orchesters erklingenden und das ganze Werk vielfach durchschwellenden Nachsatz B die „Subendfeuer-Harmonien" bilden, und in der volkstümlich-kecken Marschweise:



die mit jeweiliger Verrückung in die Tonarten der Oberterze oder der Unterterze und selbst in kanonischer Verschlingung die ganze Kinderscene beherrscht und schließlich beim plötzlichen Dunkelwerden in furchtbarer Verzerrung (2. B.) dem angstvollen Greinen der Kinder Ausdruck verleiht.

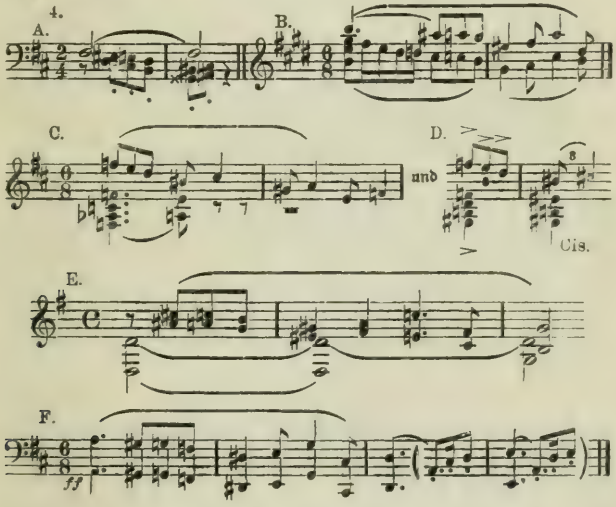
Diemut erscheint mit der von Subendfeuer-Harmonien (1. B.) durchsetzten Melodie:



die hier zunächst von der Süße veritabler Näschereien singt, späterhin aber zum Tonsymbole für alle Süße der Minnefreuden wird und in diesem Sinne schließlich auch aus dem die Liebenden bergenden Kämmerlein hervorschallt, worauf dann in vollem Chorgesange der im $^3/_4$-Takt stehende Anhang als vulgäre aber in früheren, von der Emanzipationswut noch nicht angekränkelten Zeiten wohl recht zutreffende Schlußsentenz antwortet. An den ersten beiden Takten dieser Melodie ist allenthalben ein seltsamer Anklang an die Berliner Kreuzpolka vermerkt worden, dessen sich übrigens schon

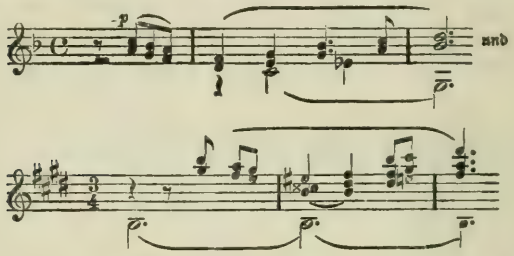
vor Strauß auch Eugen d'Albert in seiner entzückenden „Abreise" nicht hat erwehren können. Da diese Reminiscenz bei den genannten beiden Tondichtern nicht als eine Aeußerung von „Heimatkunst" gelten kann, so dürfte dieselbe wohl als unwillkürliche Regung eines gewissen großdeutschen Nationalgefühls aufzufassen sein.

Nach der Kinder vergeblichem Anklopfen am alten Häuschen und zu des Gastwirts ersten Mitteilungen über den sonderbaren Bewohner desselben, enttönen dem Orchester Ansätze (4. A.) des eigentlichen Kunrad-Themas:



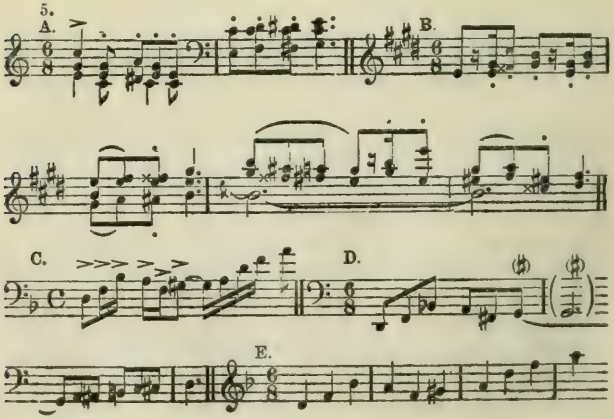
das sich bei Meister Hämerleins Befürwortung des Fremden zu schönem Melodiebogen weitet (4. B.), bei Tulbeck's Schmähungen und bei Kunrads aus dem Hause hervorschallenden Ruhegeboten in unwirschen Verengungen (4. C. u. D.) hervorbricht, und erst dann seine volle Innigkeit entfaltet, als Kunrads herzensgutes Wesen sich mit den Worten: „Blumen schau' ich, bunte Bandeln, Mädelein in lichten G'wandeln" zu äußern beginnt (4. E.). In dieser schönen Form bleibt es nun herrschend und durchklingt Kunrads Erwachen zur Daseinsfreudigkeit, sein nächtliches Werben um Diemut

und den wunderbaren Orchestersatz, der seinen Sieg über Seele und Leib der Geliebten feiert. Nur beim Toben der ob der Verfinsterung empörten Menge erscheint es nochmals in verzerrter Gestalt (4. C.) und gelangt hier auch zu der neuen Umbildung (4. F.), in der es zu einigen fugierten Einsätzen dient. Den Freunden Straußscher Kunst sollte dieses Kunrad-Thema nicht eigentlich fremd vorm Ohre klingen, da die Familienähnlichkeit mit dem Liebesthema aus „Guntram":



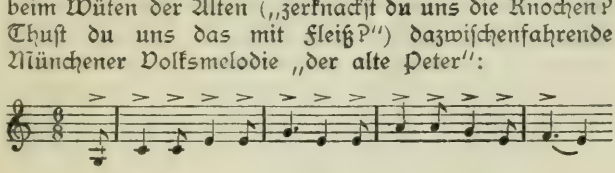
doch wohl recht auffällig ist.

Ein zweites Kunrad-Thema (5.), das gleichsam die hochgemute, adlige Art des Ebners deutet und das im Verlaufe der Handlung gleichfalls in mehrfacher Weise umgebildet wird, tönt uns bereits bei Kunz Gilgenstocks Eintreten für den fremden Junker entgegen:

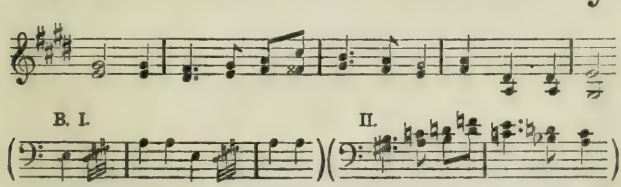


Dasselbe gewinnt späterhin, als Diemut von dem Anblick des Fremden gefangen genommen und darob von ihren Freundinnen geneckt wird, seine volle Ausgestaltung zu 5. B., und unterliegt nach dem geraubten Kusse (5. C.) und in dem Toben der Zauberscene (5. D. u. E.) bedrohlichen Trübungen.

Schon in Gilgenstocks Zurechtweisung des tratschenden Gastwirtes hatte Strauß eine auch späterhin beim Wüten der Alten („zerknackst du uns die Knochen? Thust du uns das mit Fleiß?") dazwischenfahrende Münchener Volksmelodie „der alte Peter":



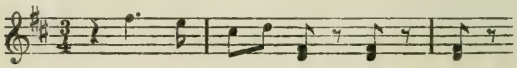
spöttelnd aus dem Orchester hervorklingen lassen; beim Eifern des alten Tulbeck und bei der freimütig wohlgesinnten Widerrede des Schmiedes Kofel zieht er aber gar eines der bekanntesten Münchener Volkslieder, das alte: „Mer san net von Pasing, mer san net von Loam, mer san von dem lustigen Menzing dahoam" vollständig herbei:



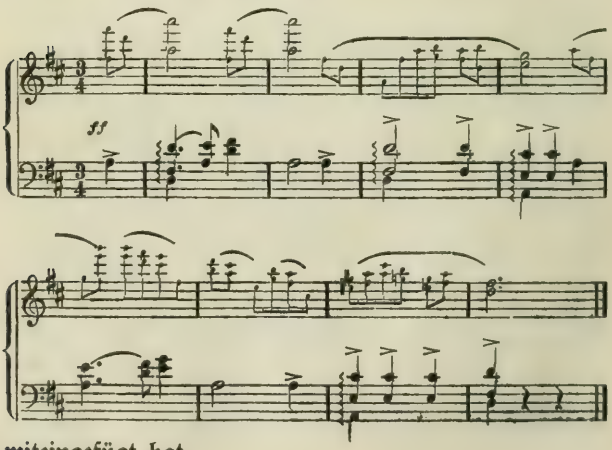
um mit zwiefacher Behandlung desselben: erst in Moll mit an den Schritt der Rheingold-Riesen gemahnenden Vorschlagsnoten (6. B. I.) und unter motivischer Benutzung der Phrase 6. B. 2., — dann aber im originalen Dur (6. A.) mit darüber hingleitender bewegter Gegenmelodie — zwei verschiedene Entwickelungsstadien des Münchnerischen Wesens zu charakterisieren: Tulbeck, ganz im Banne der Klerisei stehend, dumpf, abergläubisch, schwerfällig, zornig und selbst in der Bierfreude noch gedrückt und weltentfremdet, — Kofel

dagegen aufgeklärter, beweglicher und darum fröhlich und gutgesinnt, wie die meisten derer, die bei Hofbräuhaus oder Bock in die alte biersel'ge Weise miteinstimmen. Und als die Münchener nach Kunrads Strafrede und nach der ihnen wohlbehagenden Belehrung über die vom Weibe nur ausgehende Wärme und Helle sich zu freundlicherer Gesinnung gegenüber dem Ebner bekehren, da spinnt Strauß bei ihren leisen Reden die metrisch umgebildete alte Weise zu einem längeren, sehr wohlklingenden Fis dur-Satze aus, dem sich weiterhin die zwischen den Beispielen 8 und 9 angeführte Neckmelodie der Gespielinnen in vollem Chorklange anschließt.

Gleich hier sei mit angeführt, daß der Komponist später in den aus dem Motive:

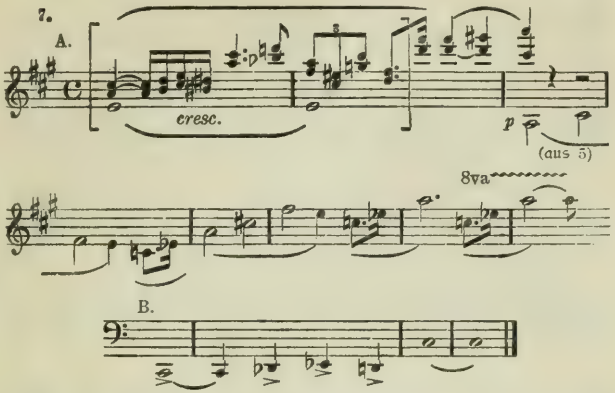


hervorgehenden lebhaften Walzer, der das Tanzen der Kinder um Kunrad und um Diemut begleitet, noch ein drittes Alt-Münchener Lied, das auf den Kellern und in den Wirtsstuben auch heute noch vielgesungene: „Guten Morgen, Herr Fischer":

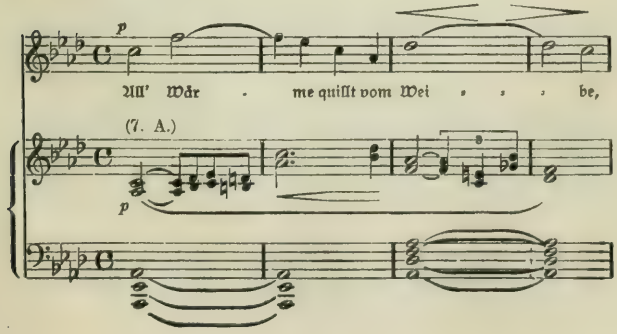


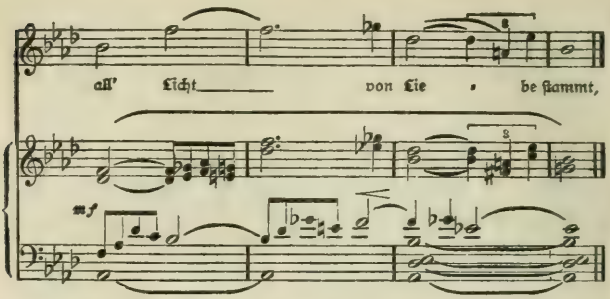
miteingefügt hat.

Zu Kunrads Worten: „Meisterlein du, das sich mahnen läßt zu seiner Künste frohestem Fest" steigt im Orchester erstmalig ein sich in sonderbaren Intervallschritten seltsam windendes Thema des Zaubers:



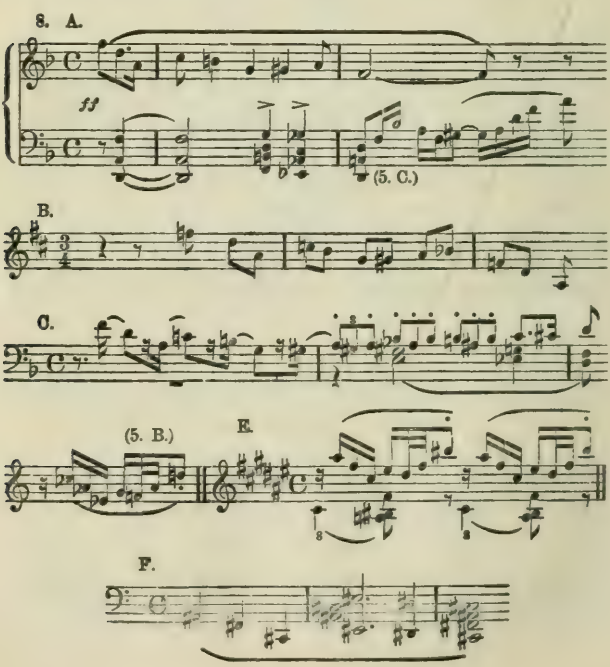
auf, dem sich gleich hier und so auch noch mehrfach im Verlaufe der Komposition eine aus dem Thema 5 gebildete Tonphrase anschließt, die gleichsam die Zaubergewalt des aus Kunrads hochgemutem Wesen hervorschwellenden Minneverlangens erahnen macht. Das Anfangsmotiv des Zauberthemas giebt weiterhin in der unter 7. B. verzeichneten Fassung Kunrads Heraufbeschwören der Finsternis ein charakteristisch unheimliches Gepräge, während das ganze Thema Kunrads Lehre:



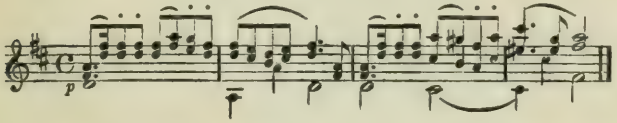


und auch die Chorwiederholung derselben bedeutsam interpretiert, um schließlich in der großen symphonischen Liebesfeier des Orchesters zu verklingen.

Als sehr umbildsamer Tongedanke erweist sich das melodisch und harmonisch gleich eigenartige Thema der philiströsen Entrüstung:

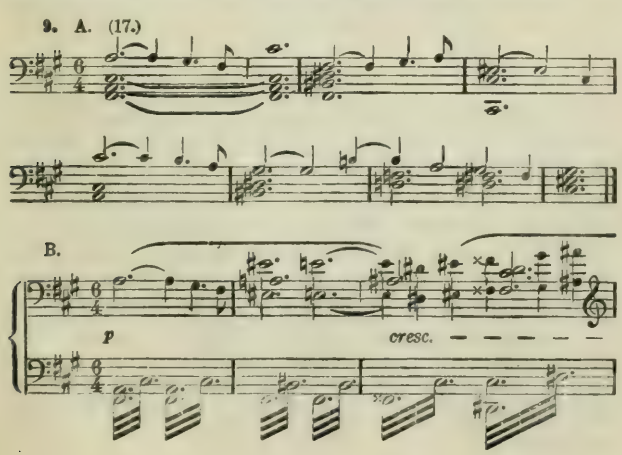


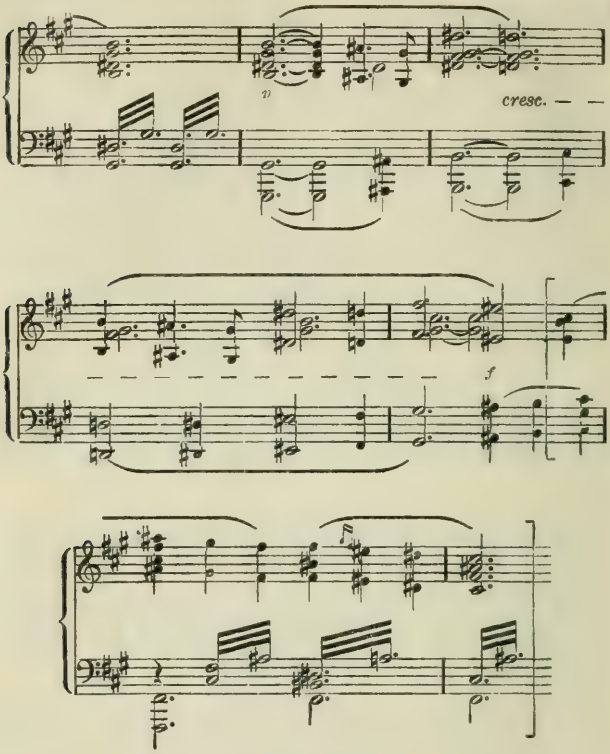
das bald nach Kunrads Kußraub drohend aus dem Orchester hervorbricht, dann in den Walzer hinüberklingt (8. B.) und in bewegterer Umbildung die Scene mit dem Burgvogte begleitet (8. C.), um weiterhin für Diemut zur übermütigen Spottfigur (8. D. u. E.) — und schließlich für die beiden Liebenden zu einem Siegesrufe über Herkommen und Vorurteil (8. F.) zu werden. Dabei haftet diesem Thema und allen seinen Varianten ein etwas ironischer Zug an, der unwillkürlich an die zum Schlusse unseres Ueberwortes stehende Eulenspiegel-Grimasse erinnert, wie man denn andererseits durch die volkstümlich gehaltene Weise, mit der Diemuts Freundinnen ihre Neckereien vorbringen:



an jene Klänge gemahnt wird, mit denen im Zarathustra-Tongedichte die „Hinterweltler" so prächtig vertont worden sind.

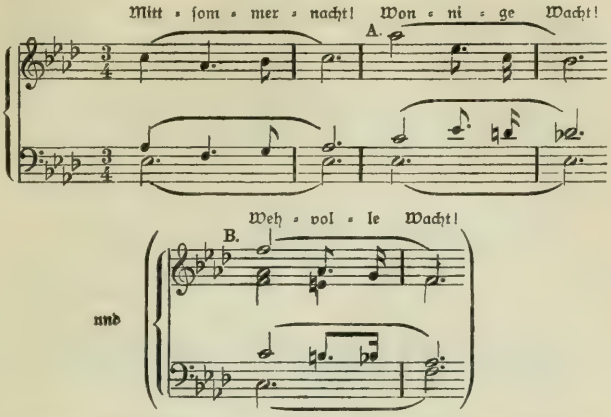
Recht als ein Erbe Meister Reichharts erweist sich der Ebner mit dem edel-leidenschaftlichen, weitgeschwungenen und sich herrlich steigernden Tonsatze:



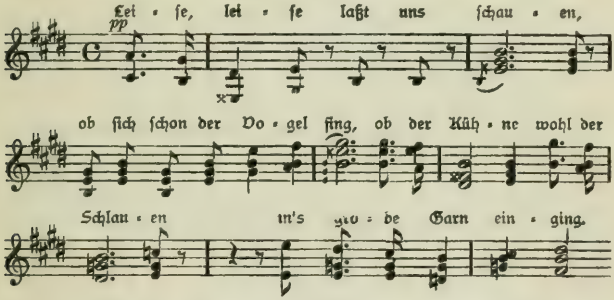


der sehnsüchtig bangendes Sinnen: „Soll ich die Flammen meistern, gebieten Feuergeistern — und falle selbst in Flammen wie Reisig flugs zusammen" — dann alles heißeste Werben um Minne — und schließlich in Verbindung mit den über das Entrüstungsthema (8.) triumphierenden Themen Kunrads (4. F.) und des Zaubers (7.) das siegende Erlangen voller Liebesfreude in wahrhaft meisterlicher Weise ausdeutet.

Wunderbar innige Herzensklänge sind der Mittsommernacht-Ruf und dessen vorwiegend in Dur (wie bei A.) — bei Diemuts rührender Klage aber in schwermütigem Moll (wie bei B.) ergehende Beantwortung:



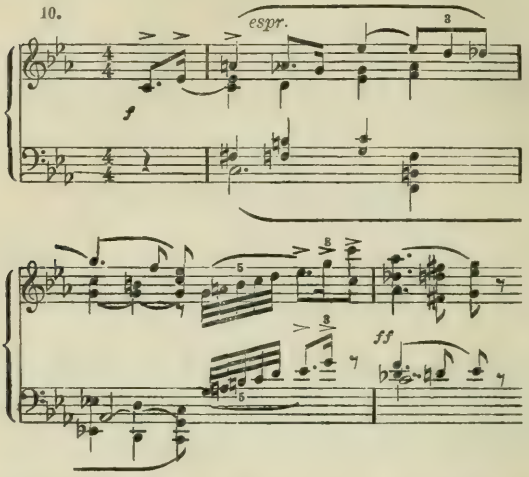
zu denen man die Stimmen der Liebenden in der Werbeſcene und dann noch kurz vor Schluß des Werkes mit freudigem Entzücken zuſammentönen hört, wogegen in dem Lauſchgeſange der drei Geſpielinnen:



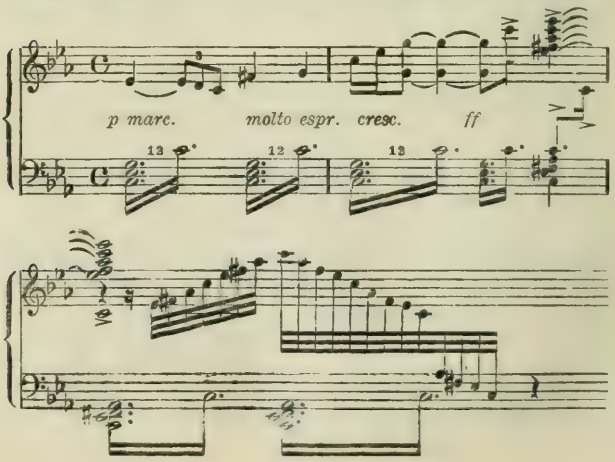
die Stimmung des Schelmiſchen und Verſtohlenen vorzüglich getroffen worden iſt.

Nach dem großen Verfinſterungszauber, von deſſen muſikaliſcher Ausmalung hier noch die zu den Schreckworten des Volkes: „Höllenſpuk! Satanstrug!" eintretenden Schauderklänge:

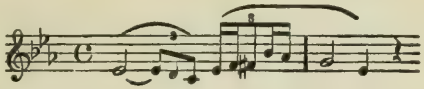
angeführt sein mögen, hält Kunrad seine von dem Thema:



ausgehende große Standrede, in der des Meisters Reichhart musikalisch mit Walhall-Thema und dem Rufe des fliegenden Holländers gedacht wird, Meister Richard — oder vielmehr Kunrad — aber seiner unermüdlichen Schaffenslust, mit dem Kampfesthema aus „Guntram“:

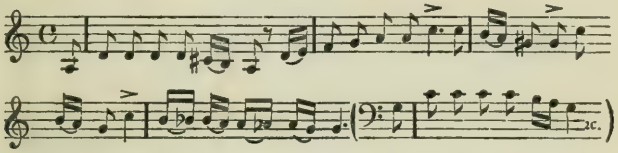


Ausdruck verleiht. Als musikalisches Selbstporträt überrascht dieses Thema durch die große Aehnlichkeit, die es mit vielen anderen Tonbildnissen von Richard Strauß — so mit dem vorstehenden Thema 10 und mit dem Thema der Freuden- und Leidenschaften aus „Zarathustra":



aufweist.

Als flüchtiger Hinweis auf das mehrere Unbeschreibliche des Singgedichtes sei zum Schluß noch das Thema des grotesken Fugatos:



angeführt, mit dem Strauß die feuersüchtig gewordenen Münchener endlich gegen Diemuts Sprödigkeit lospoltern läßt und dessen Text nur das „Lirum-larum-lei" mit harmlosen Kinderliedern gemein hat.

Salome

Erläutert von A. Schattmann

I.

Der Dichter und die Dichtung.

Man wird der Dichtung „Salome" kaum gerecht werden können, ohne die Art und Weſenheit ihres Dichters in Betracht zu ziehen.

Mit Recht ward und wird der Geſichtspunkt aufgeſtellt, daß Literaturgeſchichte ſowohl als Quellenſtudium allein, wie auch als bloße Aufſpürung zeitlicher, geſchichtlicher, kultureller Vorausſetzungen und Gegebenheiten nicht in das Weſen, in das eigentlich Dichteriſche eines Werkes hineinführt. Solches literariſches Forſchen wird immer trocken, ſtaubig ſein, ſo intereſſante Zuſammenhänge es hier und da auch auftun mag. „Grün iſt des Lebens goldner Baum!" Hinter jedem wahren Dichtwerk ſteht eine Perſönlichkeit! Hinter jedem Kunſtwerk überhaupt. Ein lebender Menſch ſchafft ja doch, und nur wenn wir dieſen Menſchen kennen, werden uns ſeine Werke das ſagen, was er in ihnen — wenn er ein Künſtler iſt — aus ſich heraus den Menſchen vermitteln wollte. Man tue einen Blick auf Goethe, ſeine Werke und was ſie uns enthüllen, wenn wir erſt einmal ihn, den wahren Goethe, als Menſchen in ſeiner ganzen Art und Größe kennen lernten.

Ueber Wilde als dichteriſches Phänomen hat man ſich ſehr viel den Kopf zerbrochen. Er ſcheint vielen ein Rätſel, das unverſtändlich, ſchwer oder nicht faßbar ſein ſoll. Das kommt, weil bei ihm mehr als irgend anderwärts das Schaffen allein und ganz aus der Perſönlichkeit des Schaffenden hervorwächſt. Erkennt und erfaßt man aber Oscar Wilde vornehmlich als ganz beſonders — um nicht zu ſagen: ganz ungewöhnlich — ſenſitiv veranlagte phyſiſche Perſönlichkeit, die auf alle Reize dieſer Welt in erhöhten Schwingungen antwortete,

dann dürfte man einen Schlüssel zur Lösung des Rätsels gefunden haben. Man versteht dann, wie dieser erkenntnishungrige reizsame Mensch zu seinen oft paradox klingenden Ansichten über Leben und Kunst gekommen ist. Wie er in ihnen eben nur aufgrund moderner Lebens- und Welterkenntnis sein Recht aussprach, *sich* zu leben, *sich* in seinen Werken zu geben, unbekümmert um frühere ethische und ästhetische Normen. Für einen Menschen wie Wilde gibt es kein „Gut" und „Böse", kein „Natürlich" und „Unnatürlich"! Vor allem anderen beherrscht ihn das Fühlen starker Empfindungen, und ihr unverhüllter, wahrer Ausdruck reizt ihn am meisten. Es ist darum nicht gesagt, ja es ist zu bezweifeln, daß es (wie man hier und da annimmt) dem Dichter der Salome darum zu tun war, den Niedergang einer morschen Kultur zu schildern, die von dem zagen Scheine einer neuen Weltensonne überstrahlt ist. Diese Perspektive ist ja gewiß für den, der ihrer bedarf, eine der Nebenwirkungen des Werkes. Daß diese sich einstellt, liegt aber an und für sich in dem Stoffe und ist nicht notwendig besondere Absicht des Dichters. Dazu hat er diese Seite des Dramas zu wenig betont, dazu schuf er auch zu sehr aus bewußter Laune und Freude an höchstpersönlicher Auffassung und Darstellung *ihm* liegender Probleme. Ein anderes wird ihn wohl neben der von Flaubert empfangenen Anregung gereizt und zum Schaffen des Werkes inspiriert haben. Das ist die der seinen so nahe verwandte hohe Empfindsamkeit, dieses erhöhte Schwingen aller Nervenströme, die so ungewöhnlich gesteigerte Art, zu fühlen und sich zu geben, wie sie sich seinem Blicke in dem seltsamen, ganz offenbar exaltierten biblischen Akte auftat. Ein Wilde konnte diese Geschehnisse natürlich nicht anders als seinem Empfinden gemäß sehen. Solches dichterisches Sehen und Fühlen, das zugleich den innersten sehr wohl „historisch" möglichen Zusammenhängen psychologisch auf den Grund ging, mag der treibende Anstoß zum Entstehen der Salome gewesen sein. Es war die Freude, psychologische Vorgänge und Verkettungen zu ahnen, zu fühlen und darstellen zu können, wie sie dem Dichter durchaus gegeben und möglich schienen, und die gleich-

zeitig seinem eigenen Empfindungsleben so sehr entsprechen mußten. Das aber ist das Geheimnis der künstlerisch schaffenden Tat Wildes überhaupt: daß er so fühlte, sah und gestaltete. Die Persönlichkeit des Dichters steht ganz offenbar bei der Stoffwahl, der Konzeption, der Gestaltung so sehr hinter dem Werke, wie bei wenig anderen Werken der Literatur. Man könnte etwa — eine in diesem Sinne wohl berechtigte Parallele — an Wagner und Tristan und Isolde denken, wo das Verhältnis von Dichter, Stoff und Gestaltung ein fast gleiches — jedes natürlich in seiner Art — ist.

Die Frage, ob Salome „pervers" ist, steht hier nicht zu entscheiden. Gewiß ist sie ungewöhnlich sinnlich. Aber sie entbehrt doch sicherlich nicht sympathischer, rein menschlicher Züge. Man könnte fragen: ist das Küssen des Jochanaanhauptes nicht viel mehr, als Penthesileas sinnlich weit darüber hinausgehendes Zerfleischen des toten Achilles (bei Kleist), der Ausdruck und die Tat einer über alles sich hinwegsetzenden, höchstgesteigerten Neigung, die selbst angesichts des Todes noch zu ihrer Befriedigung zu kommen sucht? Ist Kriemhild zu verdammen, da sie den toten Siegfried herzt und küßt und nicht lassen will? Und liegt dem im letzten Grunde anderes als gleicherart sinnlicher Egoismus zugrunde?! Als elementare Liebe? Sind die Unterschiede nicht nur graduell? Aber um diese Frage handelt es sich gar nicht bei der Betrachtung des Kunstwerkes. Auf das Künstlerische an sich, die schöpferische Gestaltung des Ganzen kommt es an, und nur, wenn man ohne ein moralisches „Wenn und Aber" an das Werk herangeht, kann es seine Schönheit enthüllen.

Und die Dichtung „Salome" ist, rein als Dichtung genommen, sehr schön. Ursprünglich ist sie in französischer Sprache geschrieben. Aber auch die treffliche Uebersetzung von Hedwig Lachmann strahlt sprachlich hohe Kraft aus. Karakteristisch und wirkungsvoll gegensätzlich ist der Stil des nervösen Herodes, der glutvollen Salome, des pathetischen Propheten getroffen. Aus der Art dieser Menschen, wie sie Wilde sieht, wächst organisch und überzeugend in ihren Bann zwingend eine schwüle, Blut und Nerven der Handelnden erregt erscheinen

lassende Stimmung hervor, die der Situation eine prägnante und zugleich faszinierende Farbe verleiht. Und auch die dramatische Technik des Werkes ist meisterlich. Lapidar, wie die Felsenbauten von Mykenä, türmt sich das Gebäude aus fest und sicher hingestellten Blöcken. Dadurch bekommt die Handlung ihre elementar wirkende Wucht. Man hört Worte und sieht Geschehnisse, deren psychologischer Zusammenhang, deren fortschreitende Steigerung ohne weiteres klar ist. Man braucht nur die Karaktere der Handelnden zu verstehen, zu fühlen, um alles zu begreifen und davon ergriffen zu werden. Aber selbst ohne ein inneres Mitfühlen zwingt die in Stimmung und Geschehen überaus konzentrierte Handlung fest in ihren Bann. Eben weil in knapper, überzeugender Notwendigkeit sich steigernde Taten von einer Bedeutung und Kraft geschehen, die immerhin den ganzen Menschen in uns erregen.

Was Wunders, daß die so beschaffene Wildesche Salome nach ihrer ersten deutschen Aufführung in Breslau (im Winter 1901 durch die „Freie literarische Vereinigung") immer weitere Kreise um sich zog.

II.

Die musikalischen Werte der Dichtung und der Tondichter.

Was Wunders auch, daß die Salome einen Tondichter wie Richard Strauß zur Schaffung eines Musikdramas angeregt hat. Alle Bedingungen und Grundlagen waren dazu in dem Texte ja gegeben. Es bedurfte nur geringfügiger Striche, um Längen zu vermeiden, die die Vertonung dieser Stellen bewirkt haben würde. Diese Striche betreffen nur den Dialog. Sonst ist die Wilde-Lachmannsche Salome wörtlich komponiert.

Man hat gemäkelt und selbst ein Pamphlet wurde gegen den Tondichter geschleudert, daß er diesen „rohen Stoff" komponiert habe. Diesen Vorwurf konnte nur

eine gewisse Verständnislosigkeit erheben. Im Vorstehenden ist ja versucht, das Künstlerische der Wildeschen Dichtung darzutun. Es ist klar, daß das Kunstwerk Salome dem Musiker, dem modernen Musikdramatiker in außerordentlich hohem Maße liegen mußte. Das Wesen der Oper ist, richtig erfaßt, erhobenes, gesteigertes, von innen heraus über das gewöhnliche Maß herauswachsendes Fühlen, Empfinden und Handeln ungewöhnlicher Personen. Ein solches enthält aber die Salome in augenscheinlichem Grade. Dazu die starke, der musikalischen Ausmalung und Vertiefung ungemein entgegenkommende, farbensatte Stimmung des Werkes. Und endlich noch ein drittes. Die lapidare Technik des Dramas, die ohne Lücken im äußeren Handeln doch eine Fülle psychologischer Zwischenglieder nicht zum Ausdruck bringt, sondern dem inneren Erfassen und mimischen Darstellen der Schauspieler überläßt, bot gerade hierdurch dem modernen Musikdramatiker Gelegenheit, im Wagnerschen Sinne das erklärende, verdeutlichende und restlos „durch das Gefühl wissen machende" Wesen der dramatischen Musik auszubauen. Einen Richard Strauß, der wie kein anderer polyphon zu schreiben versteht, hat es offenbar gereizt, gestützt auf sein so außerordentlich entwickeltes symphonisch formales Können, den fein verästelten psychologischen Wegen dieses Dramas musikalisch nachzugehen, die inneren Motive der Handelnden zur Verdeutlichung ihres Tuns stets an rechter Stelle in den Riesenteppich seines Orchesters hineinzuweben und so ein organisches Ganzes zu schaffen, wie es bis dahin noch niemand getan hat. Denn Richard Strauß geht in der Kürze, mit der er die Stimmung sicher zu treffen weiß, in dem konsequenten Verwenden der Leitmotive und in der einheitlichen symphonischen Gestaltung des ganzen Werkes über alles Dagewesene in der Tat weit hinaus.

Steht er in den ästhetischen Grundlagen seiner Musikdramatik auch durchaus auf den Schultern Wagners, so ist dies doch in keiner Hinsicht etwa eine Schwäche von ihm. In jeder Entwickelung geht einem Gliede einer Kette ein anderes voraus! Man wolle darum das hier Gesagte nicht mißverstehen. Wäre Strauß' Salome ohne

Wagners „Leitmotivverfindung" nicht möglich gewesen, so ist doch die ganze Faktur seiner Musik, seine musikalische Erfindung und das, was er aus seinen Bausteinen macht, gerade in der Salome so deutlich und typisch Straußisch, daß man beim Hören dieser Musik keinen Augenblick „an Wagner denkt".

Die Salome ist Richard Strauß' drittes Bühnenwerk und wurde am 20. Juni 1905 vollendet. Sie erlebte ihre Uraufführung noch im Winter desselben Jahres am Dresdener Hoftheater. In ungefähr einjähriger Arbeit und inmitten einer weitverzweigten beruflichen Dirigententätigkeit entstand diese Partitur, deren Kompliziertheit und Kühnheit selbst den Musiker, der Straußische Orchesterschreibweise kennt, oft in Staunen setzt und verblüfft!

III.

Erläuterung des Werkes.

Wollte man streng analytisch in den Verlauf und das musikalische Gefüge der Salome eindringen, so wäre hierüber ein dickes Buch zu schreiben. Und selbst dieses würde weder dem musikalisch gebildeten Laien noch dem Musiker auch nur annähernd ein Bild geben, wie es das Studium der Partitur allein nur tun kann. Ein Blick auf eine Partiturseite sagt oft mehr, als ganze Seiten von Erläuterungen. Zumal bei der Straußischen Schreibweise. Es würde nur ermüden und trotz aller Mühe eben doch nicht restlos aufklären, wollte man Takt für Takt dieser Musik nachgehen. Das müßte man aber, wollte man genau analysieren, denn nur wenige Stellen des Werkes zeigen nicht deutliche Spuren organischer thematischer Arbeit.

Um der Salome mit Genuß und Verständnis folgen zu können, wird, glauben wir, eine das Wesentliche des Geschehens und der Musik hervorhebende Erläuterung vollauf genügen.

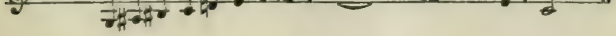
Der Reichtum eines „ganz großen" Orchesters ist daran gewandt, die Stimmungs- und Gefühlswerte der Dichtung musikalisch auszumalen und ihre psychologischen Fäden in Tönen hervorzuheben. Drei große Flöten und eine kleine Flöte, zwei Oboen, Englisch Horn, die neue Baßoboe: das Heckelphon, fünf Klarinetten und Baßklarinette, drei Fagotte und Kontrafagott, sechs Hörner, vier Trompeten, vier Posaunen, Baßtuba, vier Pauken, eine kleine Pauke, Tamtam, Becken, kleine und große Trommel, Tamburin, Triangel, Holz- und Strohinstrument, Kastagnetten, Glockenspiel! Dazu ein notwendigerweise starker Streicherchor, zwei Harfen, Celesta, Harmonium und Orgel! Und man kann wohl sagen: alles, was heute an Klangfarben, an technischer Ausnutzung der instrumentalen Möglichkeiten nur erdacht werden kann, das findet sich wohl vollzählig in der Salomepartitur zusammen.

Dieser Reichtum an karakteristischen Klängen wird über eine in den Hauptmotiven sehr glückliche Erfindung ausgeschüttet, die an sich schon wohl geeignet ist, die entsprechenden Gefühlsverbindungen in dem Hörer auszulösen. So wird die echte musikdramatische Wirkung, wie sie seit Wagner erfaßt werden muß, in der Salome auf sehr unmittelbarem und treffendem Wege erreicht. Es ist zudem alles so differenziert in der Klangstärke, daß — bei versenktem Orchester — die Singstimmen nirgends erdrückt werden dürften. Eine der Hauptvoraussetzungen höchster musikdramatischer Wirkung.

* * *

Folgen wir nun dem Verlaufe des Musikdramas. Es setzt ohne Vorspiel unmittelbar mit dem kapriziös-nervösen Salomethema ein:

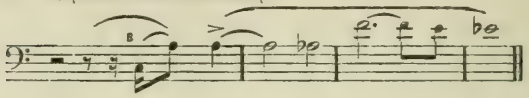
1. Salomethema I.



und sofort sind wir in einer schwülen, vom Orchester leis zitternd gemalten Atmosphäre und Stimmung — der

der Mondnacht — gefangen. Gleichzeitig öffnet sich die Bühne, die eine Terrasse vor dem Bankettsaale des Herodes darstellt. Einige Soldaten, der Page und Narraboth stehen auf ihr.

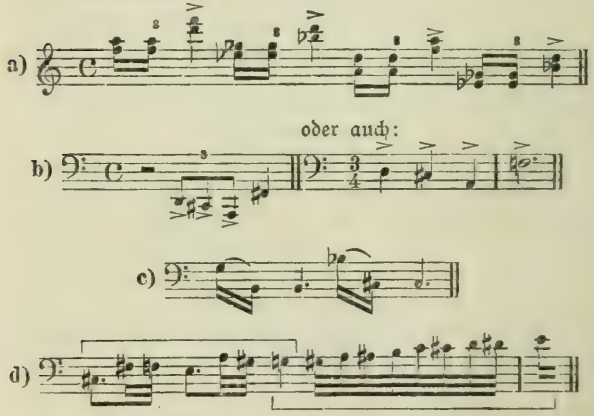
2. Thema des Narraboth.



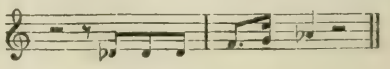
Sein leidenschaftlich sehnendes Motiv, das Salomethema und eine hüpfende Figur — „deren Füße wie Tauben sind" — beherrschen sein Gespräch mit dem Pagen, der ihn warnt, Salome anzusehen.

Lärm aus dem Bankettsaale, im Orchester drastisch gemalt, unterbricht die beiden. Es sind die Juden, die drinnen um ihre Religion streiten und über welche die Soldaten reden.

3. Judenthemen.

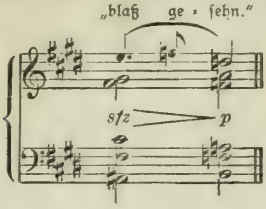


Der Aufruhr legt sich, und wieder schwärmt im Zauber der Mondnacht Narraboth die Prinzessin an. Vergeblich warnt ihn der Page, dies zu tun. Das Motiv



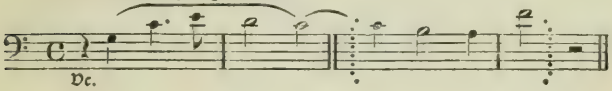
deutet bereits klar an, wodurch die bange Ahnung des Pagen in Erfüllung gehen wird (Kopf des Jochanaan). Narraboth kann sich von dem Anblick der Prinzessin nicht losreißen. Niemals hat er sie „so blaß gesehen":

4. Motiv der Seltsamkeit (der „Bläße").

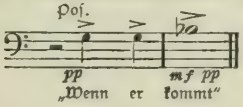


Das ängstliche Warnen des Pagen übertönt plötzlich die Stimme des Propheten aus der in der Mitte der Bühne befindlichen Zisterne: „Nach mir wird einer kommen . . ." Zwei wichtige, edle Themen beherrschen diese Verkündigung:

5. Verkündigungsthema I.



6. Verkündigungsthema II.

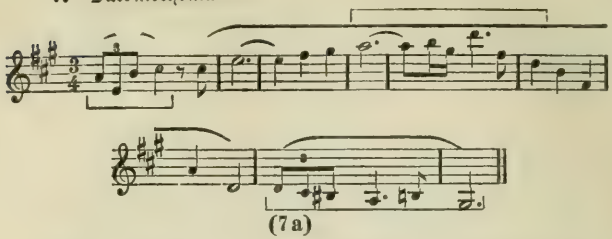


und auch das Gespräch der Soldaten, die sich nach Jochanaan befragen.

Da wird der andauernd in den Bankettsaal starrende Narraboth aufs höchste erregt: „die Prinzessin erhebt sich" und kommt heraus!

Mit einem neuen Motiv, das sich, wenn auch zuerst schwer erkenntlich, bereits bei den Worten der Soldaten: „Ja, er (der Tetrarch) sieht finster drein" und in seinem Endteile (7a) bei den letzten Worten Narraboths angekündigt hatte, tritt rasch und erregt Salome auf.

7. Salomethema II.

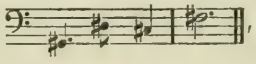


(7a)

Man erkennt deutlich in der Mitte dieses Themas das erste Salomethema. Glücklich malt der erste Teil des neuen Motives das unbestimmt Verlangende, der letzte das gebieterisch Heischende in Salomes Natur.

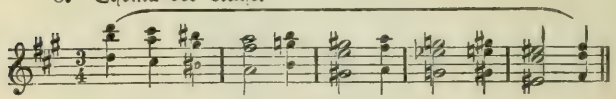
Sie ist unwillig über das aufdringliche Anstarren des Herodes da drinnen,

Thema:



(das später noch eine Rolle spielt), über den Judenstreit und die übrigen Teilnehmer des Banketts: „schweigsame" Aegypter (Motiv des Dunkels, siehe unten) und „brutale Römer". So oft sie ruhiger wird, ertönt ein Thema von berückendem Wohllaut:

8. Thema der Ruhe.



das in den karakteristischen Straußischen Terzen geht. Sie blickt in den Mond und — bezeichnend für das Sinnliche ihrer Natur — vergleicht ihn mit einer reinen Jungfrau.

Haben wir bis zu dieser Stelle gewissermaßen die konzentrierte Exposition des Dramas erlebt, so setzt nun das Drama selbst mit unaufhaltsam fortschreitender Steigerung ein.

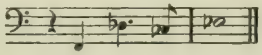
Des Propheten Stimme ertönt wieder. Sofort wird Salomes Aufmerksamkeit rege. Es wurde schon gesagt, daß die Salomepartitur zumeist organisch thema-

tisch gearbeitet ist. Die Frage Salomes: „Wer war das, der hier gerufen hat?" und der folgende Dialog bauen sich demgemäß auf den schon bekannten Motiven auf. Narraboth will voller Eifersucht der Prinzessin Sänfte holen lassen, um sie aus der Nähe des Propheten zu entfernen. Sie achtet seiner ebensowenig wie eines sie hineinrufenden Sklaven. Ihr ganzes Interesse ist auf den unsichtbaren Sänger gerichtet.

„Ist er ein alter Mann?"

Soldat: „Nein, er ist ganz jung."

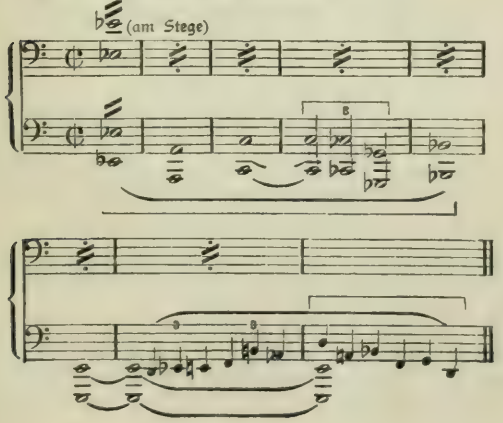
Indessen fährt der Prophet fort. Er verkündet Unheil. „Aus dem Samen der Schlange wird ein Basilisk kommen":



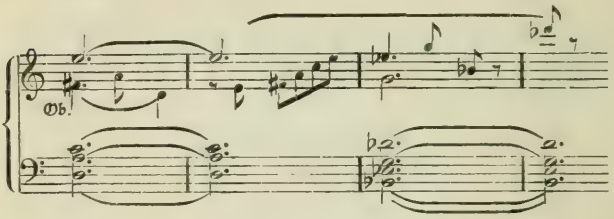
Unverkennbar ist die Aehnlichkeit dieses Motives mit dem vorhin erwähnten Thema des Anstarrens. (Herodes blickt „basiliskenartig" nach Salome.)

Salomes Neugierde ist aufs höchste gespannt. Sie möchte diesen Menschen s e h e n! Die Einwürfe der Soldaten, daß der Tetrarch es streng verboten habe, mit dem Gefangenen zu sprechen, beachtet sie nicht. Sie eilt zur Zisterne: „Wie schwarz es da drunten ist!"

9. Das Dunkel der Zisterne.



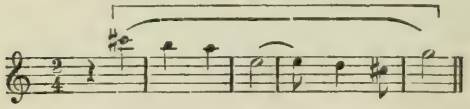
Und sie verlangt wild: „Bringt den Propheten heraus!" Umsonst ist des Soldaten Weigerung, des Pagen Bangen. Salomes Blick fällt auf Narraboth: er, der vor Liebe fast Sinnlose, wird ihren Wunsch erfüllen! Und es gelingt ihr, den sich heftig Sträubenden und ihr gegenüber doch Willenlosen zu betören. Auch dieser Abschnitt ist aus bereits bekannten Themen aufgebaut. Nur ein neuer melodischer Gedanke taucht in ihm auf:



Schön ist die Steigerung bis zu dem Befehle Narraboths: „Laßt den Propheten herauskommen!"

Das Triumphieren Salomes, ihre gespannte Erwartung und das Heraufkommen des Propheten aus dem Dunkel der Zisterne malt nun das Orchester in einem plastischen symphonischen Satze, der durch die aus den bekannten Motiven sich ergebenden gefühlsmäßigen Vorstellungsreihen überzeugend wirkt. Einmal ertönt dazwischen schon hier ein in der Folge bedeutungsvoller Gedanke:

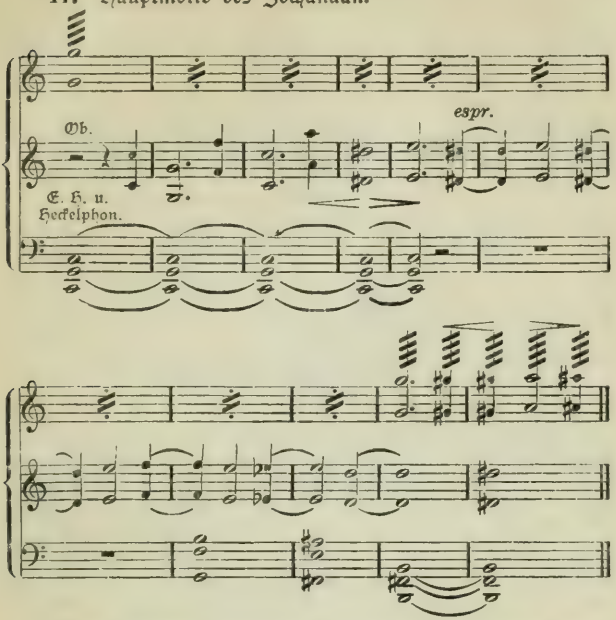
10. „Dein Leib ist weiß".



das Motiv der auf sinnlicher Grundlage ruhenden Liebe Salomes zu Jochanaan.

Als der Prophet aus der Zisterne heraufkommt, begrüßt ihn das Hauptmotiv des Jochanaan, das in der gesamten Literatur an edler Größe kaum seines gleichen hat:

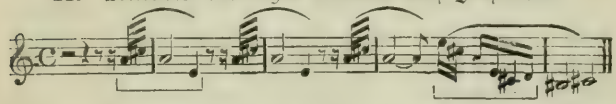
11. Hauptmotiv des Jochanaan.



Ein überaus glücklicher Gedanke, der auch karakteristisch das Eckige, Hagere der „abgezehrten Gestalt" ausdrückt. Die stille Größe des Propheten wirkt auf Salome. Sie weicht befangen zurück.

Der Prophet ist nur von seinen Visionen erfüllt. Er fragt (Thema 5) nach Herodes, ohne verstanden zu werden. In Salomes zage Frage: „Von wem spricht er?" klingt ihr aufkeimendes Verlangen nach Jochanaan hinein. Ein lockendes, begehrendes Motiv kündigt sich hier an:

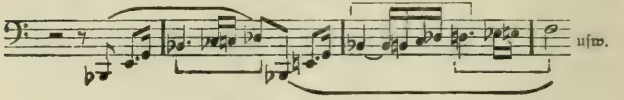
12. Lockendes Verlangen Salomes nach Jochanaan.



Der Prophet fragt weiter nach Herodias. Sein Eifern gegen sie begleiten zwei Themen, von denen das eine eine gewisse Verwandtschaft mit dem Ende

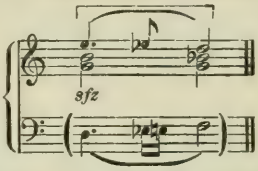
des vierten eifernden Judenthemas besitzt. Auch sonst tritt dieser motivische Gedanke überall hervor, wo ein ablehnendes Verhalten des Propheten in Frage kommt:

13. Ablehnendes Verhalten Jochanaans.

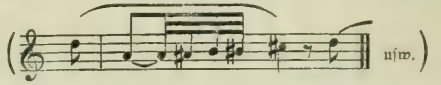


14. Eifern gegen Herodias.

Das andere Thema ist dieses:



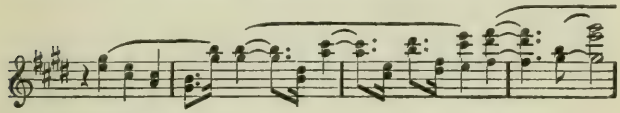
Salome kann sich vom Anblick Jochanaans nicht losreißen: „Er ist schrecklich!" Wie diese Empfindung ihr Begehren anreizt, wird karakteristisch durch das Thema Nr. 12 geschildert, dessen absteigender Endteil hier namentlich bedeutungsvoll ist. (Ueberhaupt sind zumeist bestimmte Absichten des Tondichters unverkennbar, wenn er die Motive in die Singstimmen verlegt.) Narraboths Beschwörung, fortzugehen, bleibt fruchtlos. Jochanaans Augen haben es Salome angetan. Blasse Leichenfarbe im Orchester und ein nur einmal späterhin wiederkehrendes „Augenmotiv"



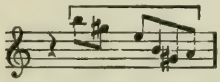
erwecken die Vorstellung der „schwarzen Höhlen" . . . Immer intensiver versenkt sich Salome in den Anblick: „Wie abgezehrt er ist (II) . . . Sein Fleisch muß sehr kühl sein!" (I und II). Ungehört verhallt wiederum Narraboths Flehen. Fruchtlos bleibt des Propheten ablehnendes Verhalten. Es reizt Salome nur um so mehr, seine Stimme zu hören, ihn zu betrachten, und unaufhaltbar bricht es aus ihr hervor: „Jochanaan, ich bin verliebt in deinen Leib!"

Drei sich in hinreißendem Schwunge steigernde, wie lyrische Strophen anmutende Phasen durchläuft die

nun folgende Liebeswerbung Salomes. In einem prächtig wohllautenden in H-dur beginnenden Satze besingt sie den Leib, den sie „berühren" möchte. (Im wesentlichen: Motive 10 und 12.) Sie erfährt herbe Zurückweisung, und nun schmäht sie — psychologisch charakteristisch — diesen Leib (11 verkürzt und 12). Darauf ist ihr Jochanaans Haar ein Mittel, ihm ihr sinnliches Verlangen kundzugeben. Dies Haar besingt sie nun (7 und 8). Als sie wiederum „es berühren" will, erfährt sie die zweite Zurückweisung. Und wieder schmäht sie das eben Gepriesene (13, 11). Den Mund begehrt sie nun. Er wird durch das, was ihm entströmt, musikalisch bezeichnet (Nr. 51). Sie begehrt aber seiner aus anderem Grunde. Mit einer weitgeschwungenen Melodie:



in Verbindung mit:



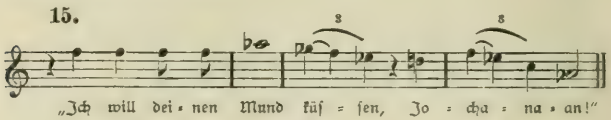
usw. (aus Nr. 12)

preist sie die Schönheit dieses Mundes, den sie küssen möchte!

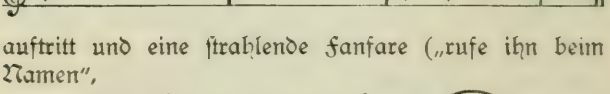
Diese drei Staffeln der Liebeswerbung Salomes mit den dazwischen liegenden Abweisungen sind in prachtvoller Steigerung und organischer Einheitlichkeit aufgebaut. Die Orchesterfarben und motivischen Einschläge im Anschlusse an die Text-Worte und -Werte sind — namentlich in den Schmähungen — mit höchster kompositorischer Technik, Treffsicherheit und in außerordentlich charakteristischer Weise gebraucht. Wundervoll ist die Harmonie bei den Worten: „Laß mich ihn küssen, deinen Mund."

Den in abweisender Größe visionär dastehenden Propheten hat Salomes ungestümes Werben doch ins Innerste getroffen. Aber er bleibt er. In tonlosem Schauder antwortet er: „Niemals!" (11 in der Umkehrung.)

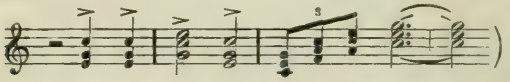
Doch Salome bleibt unbeirrt. Ihr brennendes Verlangen ist nun aufs höchste aufgestachelt, und sie verlangt gebieterisch:



Wiederum ein sehr einprägsamer musikalischer Gedanke von großem Schwunge. Immer wieder verlangt sie dasselbe (dazu: 1), unbekümmert um den in höchstem Schmerze flehenden Narraboth (2), der in dem extatischen Gefühle seines Verschmähtseins zwischen sie und Jochanaan tritt und sich in sinnberaubter Leidenschaft ersticht. Ueber den Toten weg, ohne seiner zu achten, und trotz der abweisenden Größe des Propheten (13 und 5), besteht sie auf ihrem Verlangen! Vernichtend fragt sie der Prophet: „Wird dir nicht bange, Tochter der Herodias?" Und er weist die Exaltierte auf den „Einen" hin, der allein sie „retten kann". Ein warmer, blühender Satz in As-dur hebt an: „Er ist in einem Nachen . . .", in dem ein zartes, himmelsklares Motiv



auftritt und eine strahlende Fanfare („rufe ihn beim Namen",

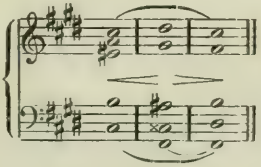


die Person Christi kennzeichnet. In silberhellen, gewaltigen Klängen beschließt Motiv 11 diesen Satz.

Salome aber sieht in all diesem nur das eine: die Abweisung. Verzweifelt und hartnäckig fordert sie trotz alledem den Mund des Propheten (11, 12! 15), der, sich zu gewaltiger Größe aufrichtend (11), sie verflucht und in die Zisterne hinabsteigt.

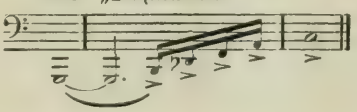
Es folgt nun ein symphonischer Satz von größter Wucht und Wirkung, ein typischer neuer Beweis —

man denke beispielsweise an den Trauermarsch der Götterdämmerung —, was das Musikdrama den bereits „Wissenden" an höchstem Mitfühlen und letztem Verstehen vermitteln kann! Wir sehen und hören den Propheten in die Zisterne hinabsteigen und begreifen aufs deutlichste die psychologischen Vorgänge in Salome: ihr Begehren (12, 15), die Bewunderung der Schönheit Jochanaans (10), den Schmerz über dessen abweisendes Verhalten (13, 11). Der Gedanke an ihn beherrscht sie völlig (5, 7). Ueber alles dominiert die Leidenschaftlichkeit ihrer gekränkten Eitelkeit, ihres sinnlichen Verlangens, die sich schließlich zu einem hysterischen Kreischen steigert. Deutlich erkennbar reißt etwas im Inneren Salomes. Mit Bedacht und feinem psychologischen Eindringen läßt der Tondichter in das Gemälde des Ermattens Salomes (zu einem Orgelpunkt auf cis) eine seltsame Akkordfolge hineintönen, die später nur noch zweimal vorkommt und nur einen schmerzlich versöhnenden Sinn haben kann:



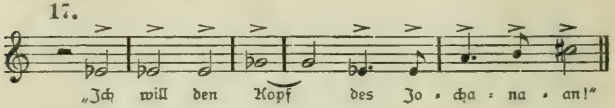
Man könnte sie eine Uebersetzung des Prinzips der Wechselnoten ins Akkordliche nennen. Sie beweist, daß die Leidenschaft Salomes nicht im brutalsten Sinne „tierisch" ist, sondern vom Strahle des „Allzumenschlichen", dem wahren Urgrunde der Liebe verklärt aufzufassen ist. Ein schmerzliches Zucken muß hier durch Salome gehen, die, im Gefühle, verachtet und in ihrer Eitelkeit verletzt zu sein, sich schließlich ratlos (Kontrafagott: Thema 1) findet. So gesellt sich dem Aufkeimen des Rachegedankens:

16. „Sühnemotiv".



das Gefühl einer schmerzlichen Notwendigkeit: wenn nicht lebend, so kann sie den Geliebten eben nur tot besitzen! Daß auch der Tondichter die Wildesche Dichtung so auffaßt, beweist er am Schlusse des Musikdramas aufs deutlichste. Und so erklingt nun das Jochanaanthema schmerzlich verzerrt (Klarinette) und gleich darauf der in der Ahnung des Pagen schon angedeutete „Unheil" darstellende, Notwendigkeit gewordene Gedanke:

17.

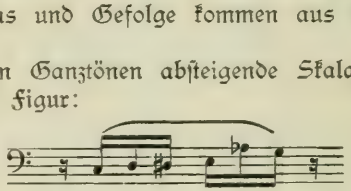


Ermattet sinkt Salome nieder.

Darstellerisch bedeutet diese Szene eine der schwersten Aufgaben höchster mimischer und plastischer Karakterisierungskunst.

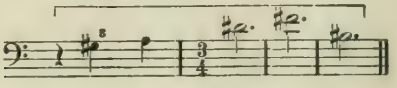
Jetzt wirds lebendig: Judenlärm, und Herodes mit Herodias und Gefolge kommen aus dem Saale heraus.

Eine in Ganztönen absteigende Skala und eine vielvariierte Figur:



bezeichnen die Unraft, die nervöse Zerfahrenheit des Tetrarchen. Er sucht und fragt nach Salome. Als er sie erblickt, tritt ein neues Motiv auf, das nachher so lautet:

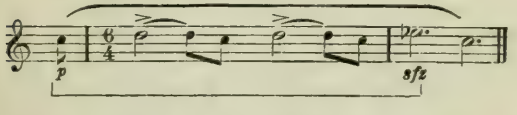
18. Motiv des Sehens.



Herodes erscheint außerordentlich unstet, redet über den Mond und verlangt alles Mögliche. Im Gegensatze zu ihm spielt Herodias eine etwas nebensächlichere Rolle. Sie ist kalt und steif und nur sein Anstarren Salomes erregt sie zunächst. Plötzlich tritt Herodes in Blut und erblickt den toten Narraboth. „Wer ist der Tote? Ich er-

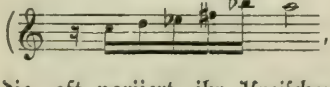
ließ keinen Befehl, daß er getötet werde!" (Befehlsmotiv, s. u.) Er erkennt ihn, ahnt den Zusammenhang: „ich sah seine schmachtenden Augen, wenn er Salome ansah", und Furcht und Grauen packen ihn. In chromatischen Skalen auf- und absteigend malt das Orchester den schwülen Wind, den er zu spüren meint. Während Herodias, kalt und trocken, nichts dergleichen fühlt, faßt ihn die Vision von mächtigen Flügeln. Sein unbestimmtes Bangen erläutert das Orchester als Angst vor Jochanaan (11). Dann sieht er wieder die regungslos dasitzende Salome, und als Herodias ihn krank nennt, ruft er: „Ich bin nicht krank, aber deine Tochter ist krank zu Tode!" Wieder wird Herodias' Eifersucht wach, aber Herodes sucht sich aus seinem Bangen durch . . . Salome zu retten. Er fordert sie auf, Wein mit ihm zu trinken (7 u. 1). Sie lehnt müde ab. Ergötzlich sind in diesen Stellen die kurzen zankenden Dialoge des Königspaares. Dann bietet er ihr Früchte an. Ein köstliches Motiv schildert das Knabbern der „kleinen weißen Zähne":

19. Motiv des Beißens.



Wieder erhält er eine ablehnende Antwort. Nun fordert er sie auf, sich neben ihn auf den Thron ihrer Mutter zu setzen. Vergebens. Denn Salome beherrscht ja nur ein einziger Gedanke: im Orchester erklingt das Sühnemotiv (16).

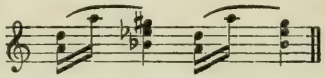
Als Herodes, verwirrt, seine Gedanken zu sammeln sucht, setzt nun die Stimme des Propheten aufs neue ein. Herodias fährt auf



eine Figur, die, oft variiert, ihr Kreischen bezeichnet): Jochanaan habe sie beschimpft. Herodes leugnet dies. Sie: er habe Angst vor ihm. Er: er habe vor nieman-

dem Angst! (Im Orchester dazu: 7. Er denkt jetzt nur an Salome.) Herodias beharrt bei ihrer Ansicht, er habe Angst vor Jochanaan. „Warum lieferst du ihn nicht den Juden aus?" Es zeigt sich nun, daß Herodes die Bedeutung des Propheten durchaus ahnt. (Daher eben seine Beklommenheit.) Er erklärt, er werde ihn nicht ausliefern, denn das sei ein Mann, der Gott geschaut habe.

Darob erhebt sich ein großes Zetern und Zanken der Juden um diese Frage. Ein köstlich drastischer Satz voll polyphoner Kühnheit. Fünf Juden, jeder karakteristisch gezeichnet, schreien durcheinander. Zu den vier Judenthemen kommt noch ein fünftes:



Jeder sucht den anderen durch Aushalten hoher Töne zu übertrumpfen. In krasser Realistik und mit absichtlich durch das wüste Durcheinander erzeugten Kakophonien ist dieser Satz aufgebaut, eine Ausnutzung kontrapunktischer dramatischer Möglichkeiten ohnegleichen.

Herodias heischt gelangweilt Ruhe. Auf des Königs an die Juden gerichteten Einwurf, Jochanaan sei am Ende wirklich der wiederkehrende Prophet Elias, schreien die Juden nochmals heftig durcheinander und verstummen erst vor der Stimme des Propheten, der einen neuen Verkündigungsgesang anhebt, in dem er auf den „Erlöser der Welt" hinweist.

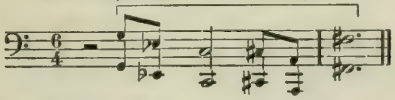
Herodes' Aufmerksamkeit wird wach: „Was soll das heißen?" Ein Nazarener: „Der Messias ist gekommen." Ohne des erregten Zwischenrufes des ersten Juden zu achten, singt der Nazarener von den Taten des Messias. (Wiederum die blühende Melodielinie: „Er ist in einem Nachen" und die entsprechenden Motive.) Herodias lacht über die angeblichen Wunder. Aber Herodes fährt erschrocken auf, als von dem Erwecken der Toten durch den Messias die Rede ist. Bezeichnender Weise „verbietet er ihm, das zu tun". Aber heftige Angst hat ihn erfaßt: „Es wäre schreck-

lich, wenn die Toten wiederkämen", und sein weiteres Fragen nach dem Wundertäter verstummt erst vor der erneut ertönenden Stimme des Propheten, der nun deutlich gegen Herodias eifert. Mißtönend verlangt sie von Herodes den Befehl, Jochanaan schweigen zu heißen. Doch der Eiferer fährt unentwegt fort. Während Herodias immer erregter dareinkreischt, prophezeit der Gefangene ihr, „allen Weibern", die da auf Wegen der Greuel gehen, und schließlich auch dem Könige „Erzittern" und Strafe. Man beachte neben der ohne weiteres klaren motivischen Arbeit die Tonmalerei des „Steinigens" in den Pauken. Durch unheimlich düstere, tiefe Akkorde ist auch (dazu 11) das „Finsterwerden der Sonne" in dieser Prophezeiung des jüngsten Gerichtes musikalisch ausgedrückt.

Wie nun Herodes zu seinem Verlangen: „Salome, tanz für mich, Salome!" kommt, ist musikalisch nicht gesagt. Auch aus der Dichtung geht es übrigens nicht hervor. Will er sich aus dem dumpfen Bangen, das die Drohungen des Propheten nur zu erhöhen geeignet sind, befreien? (Sein Fühlen Jochanaan gegenüber wird ja oft genug musikalisch als Grund seiner Angstzustände geschildert.) Oder aber: achtet er, sprunghaft, impulsiv, wie er als „Neurastheniker" denkt, überhaupt nicht mehr auf den Propheten, und beherrschen ihn während des letzten nur der Anblick Salomes und das Verlangen nach ihr? Alles ist hier dem Spiele des Herodesdarstellers überlassen.

Eine Fortbildung des Motives 7 beherrscht die Bitte des Herodes. Dazu kommt ein neues Thema:

20. Thema des „Versprechens".



weniger prägnant und karakteristisch, aber im Folgenden wichtig.

Salome „will nicht tanzen" (7a). Herodias stimmt ihr bei. So nebensächlich diese Figur für das Drama ist, so scharf hat der Dichter doch die Königin karakterisiert als die Herrschsüchtige, sich Geltung verschaffen

Wollende, Stolze (sie ist „aus königlichem Blute") und Eifersüchtige. Der Prophet singt dazwischen und Herodes bittet weiter. Er verspricht Salome „alles, alles", was sie begehren wird. Lauernd (zu einem lang ausgesponnenen Triller) läßt sie ihn schwören. Er tut es trotz des Widerspruchs der Herodias.

Nichts in der Musik verrät Salomes innerstes Denken. Nur bange, beklemmende Stimmung lastet über dieser Stelle, und nur ihr kapriziöses Motiv Nr. 1 taucht undeutlich auf. Ist dies Absicht des Tondichters, so ist sie psychologischer Art. Möglicherweise haben wir aber in dieser Stelle ebenso wie in der vorhin erwähnten Beweise eines nicht immer durchaus verstandesmäßig mitarbeitenden künstlerischen Schaffens, sondern des augenblicklichen völligen Ueberwiegens rein gefühlsmäßigen Tondichtens zu erblicken?

Der geleistete Schwur läßt Herodes, den in extremen Gefühlen hin und her Pendelnden, alsbald erschauern. Es packt ihn wieder die Vision eisigen Windes und rauschenden Flügelschlages und unbestimmte Angst vor Jochanaan. Immer schwerer lastet der Alp auf ihm, nun wieder deutlich motivisch ausgedrückt, und er reißt sich in nervös-paroxystischem Zustande den Kranz von der Stirn.

Salome erklärt dem endlich Beruhigteren, trotz des Einspruches der Mutter, sie w o l l e nun tanzen.

Noch einmal setzt hier Jochanaans Stimme ein, ein erhaben edler auf Arpeggien schwebender Sang „von dem, der von Edom kommt." Voll wütender Qual und ganz disharmonisch schreit Herodias dazwischen. Der Prophet und die Eifersucht regen sie fürchterlich auf. Indessen kleidet sich Salome in die „sieben Schleier", und erklärt alsdann dem gespannt auf sie blickenden Könige (18), sie sei bereit.

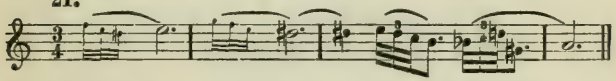
Ein wilder Tanz „der Musikanten" hebt an. Als das Motiv: „Ich will den Kopf" ertönt, richtet sich Salome auf, und „der Tanz geht nun in eine sanft wiegende Weise über".

Wir haben in diesem „Tanze Salomes" wiederum eine konsequent organische, musikdramatisch-symphonische Tondichtung vor uns, die aufgrund ihres Themen-

und Stimmungsgehaltes ohne weiteres verständlich und wirksam ist. Der Tanz stellt hohe Anforderungen an ein psychologisch richtiges Erfassen und Ausführen. Die Bedeutung des „Siebenschleiertanzes" darf nicht in den Vordergrund treten, sondern, ohne daß sie verloren geht, muß das ins Orchester hineingewobene innere Fühlen Salomes deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Dieses Fühlen ist aber durchaus auf Jochanaan gerichtet. Salome tanzt nur um ihn, nur um ihr Ziel zu erreichen. Das Betören des Herodes ist ihr nur Mittel zum Zweck.

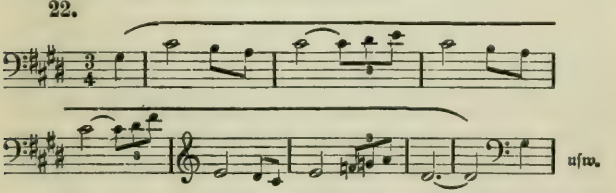
Außer einem neuen Gedanken:

21.



enthält der Tanz nur die bereits bekannten Themen. Hauptmotiv ist der „Kopf des Jochanaan". Die Salomethemen (1 u. 7), das Motiv der Bläße (4), das Prophetenmotiv (11), Narraboth (2), die Vorstellung der Schönheit Jochanaans (10), das lockende Verlangen (12), sie alle bilden das gedankliche Rüstzeug des Tanzes. Mittendurch zieht sich ein breit melodischer Satz von großer Schönheit, der Salomes Absicht, den König zu betören, ausmalt und dessen innere Verwandtschaft mit dem Hauptthema „Kopf des Jochanaan" unverkennbar ist:

22.



Als Salome einen Augenblick zu ermatten scheint, tritt das Thema der Ruhe (8) auf. Dann rafft sie sich aufs neue auf (die hüpfende Figur im Anfange der Oper), und in wildem Taumel, unter dem Hinzutreten des „Sühnemotivs" (16), hetzt der Tanz seinem Ende zu. „Kopf des Jochanaan" und „Dein Leib ist weiß"

behalten die Oberhand. Dann verweilt Salome einen Augenblick in visionärer Haltung an der Zisterne (ein hoher Triller und das Locken [12]), um schließlich Herodes zu Füßen zu stürzen.

Der König ist entzückt und berauscht (Thema des Sehens [18]). Salome soll sagen, was sie als Lohn haben will.

Wieder setzen der Triller und das Locken ein. Salome singt „süß": „Ich möchte, daß sie mir gleich in einer Silberschüssel" . . . Es glitzert im Orchester auf (Celesta):

und flimmert durch Herodes' entzücktes Ausspinnen des Gedankens „Silberschlüssel". Im Basse droht es leise. „Alles, was es auch sein mag, soll Salome haben!"

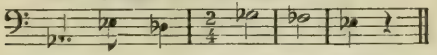
Wiederum der bange Triller: „Was ist es, das du haben möchtest?", und das Locken. Und nun die grausige Antwort, lächelnden Mundes gesungen: „Den Kopf des Jochanaan" (diesmal ohne das Motiv)!

Entsetzt poltert die Ganztonskala herab. Herodias lobt, freudig auffahrend, ihre Tochter, aber Herodes ist im Innersten erschüttert. Sein Versprechen (20) reut ihn. (Wir wissen ja, wie er bezüglich des Propheten fühlt.) Er meint, Salome sei durch Herodias beeinflußt. Sie verneint dies und verlangt bestimmter (17)! Sie erinnert Herodes an seinen Eid. Er fleht, sie solle nicht gerade dies verlangen (7). Sie beharrt bei ihrer Forderung (immer hierzu der Triller) und wiederholt die Erinnerung an den Eid. Heftig sträubt sich Herodes (20). Auch Herodias setzt ihm zu. Ihr kreischendes Thema, variiert und jetzt einem Triumphieren ähnelnd, tönt mit hinein.

Herodes gebietet ihr Ruhe und sucht nun Salome durch gutes Zureden umzustimmen.

Das bereits im Anfange der Oper angedeutete Thema (dort das „Anstarren") tritt jetzt vollständig auf und erscheint nun als ein bittendes, banges Flehen:

23. Flehen des Herodes.



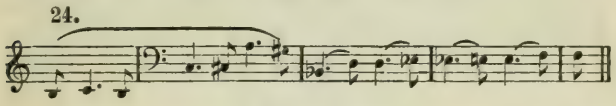
Herodes beschwört Salome bei seiner Liebe zu ihr. Er malt ihr den schrecklichen Anblick eines abgeschlagenen Kopfes aus (man beachte die Tonmalerei) und sucht sie durch lockende Anerbietungen auf einen anderen Gedanken zu bringen.

Zuerst bietet er ihr „den schönsten Smaragd der Welt", den er besitzt. Unbewegt und unter grausigen Klängen wiederholt sie ihre eine Forderung (17).

Entsetzt tobt es in ihm: sie wolle ihn nur quälen, weil er sie zu sehr angeschaut habe.

Ein neues Thema begleitet seine Ueberredungsversuche. Es hat keinen prägnanteren Karakter, wenn nicht den des Bittens und Drängens:

24.

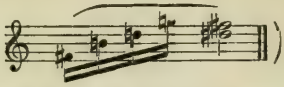


Herodes verlangt Wein, bittet Salome, „laß uns wie Freunde zu einander sein," wiederum verliert er den Faden, findet ihn wieder und bietet ihr nun seine Pfauen an.

Vergebens. Sie fordert mit erhobener Stimme abermals dasselbe! Herodias „triumphiert", lobt sie und höhnt den König: „Du bist lächerlich mit deinen Pfauen."

Er fährt sie heftig an: „Still, deine Stimme peinigt mich!" Und er führt Salome vor Augen, daß möglicherweise Jochanaan ein Gesandter Gottes sei. Sie möge kein Unheil heraufbeschwören. Doch unerbittlich und lakonisch tönt ihm dieselbe Forderung, scharf gesteigerten Tones, entgegen.

Er wird immer fassungsloser. Sie wolle nicht auf ihn hören! Sie solle „ruhig sein, wie er" (!). Und er bietet ihr nun köstliche Edelsteine an, „unbezahlbare Schätze". Es glitzert und spielt in blitzenden Farben im Orchester, zwischendurch ertönt das „Triumphieren" der Herodias (diesmal so:



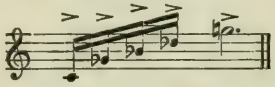
und der Satz steigert sich zu großer Höhe. Schließlich bietet Herodes den Mantel des Hohenpriesters, ja den Vorhang des Allerheiligsten. Die Juden kreischen auf: „Oh, oh, oh!"

Wild und fest begehrt Salome den „Kopf des Jochanaan"!

Da poltert wiederum laut und roh die Ganztonskala herab, und Herodes sinkt wie betäubt und gelähmt zurück. Das Orchester schildert seine unstete Fassungslosigkeit. Er stöhnt matt: „Man soll ihr geben, was sie verlangt." Und grausig ertönt das Motiv des „Sehens" (des Unheils) mit dem aufsteigenden Salomethema Nr. 7: „Sie ist in Wahrheit ihrer Mutter Kind."

Jetzt erklingt auch deutlich das bereits oben (beim Erblicken des toten Narraboth) erwähnte Befehlsmotiv:

25. Befehlsmotiv.



Salomes lockendes Verlangen und der Herodias Triumphieren toben im Orchester, während die Königin dem Herodes den Todesring abzieht und einem Soldaten übergibt, der ihn auf der Stelle dem Henker überbringt.

Jetzt kommt Herodes wieder zu sich. Er vermißt den Ring, fragt erinnerungslos, wer seinen Wein ausgetrunken habe, und stöhnt zu dem verzerrten Verkündigungsthema I leise: „Es wird gewiß Unheil kommen." Nochmals triumphiert Herodias: „Meine Tochter hat recht getan!" Dann herrscht bange Stille.

Dumpf schauriges Kontrabaßtremolo und ein seltsam stöhnender (bereits von Berlioz erwähnter) Ton desselben Instrumentes (durch Zusammenkneifen der Saite und mit dem Bogen hervorgebracht) erzeugen eine beklemmende Spannung.

Salome lauscht an der Zisterne. „Warum schreit

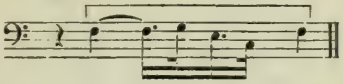
er nicht, der Mann?" „Schlag zu, Naaman!" (17). Das Sühnemotiv (16) und ihr Thema 1, abermals vom Kontrafagott geblasen, leiten zur wiederum eintretenden dumpfen Spannung zurück.

Da ein ff-Rasseln der Bässe — „es ist etwas gefallen". Sie meint, es sei das Schwert des Henkers, der sich der Tat nicht getraue. Und sie fordert, Soldaten hinunterzuschicken, sie wendet sich an den Pagen, sie schreit den Tetrarchen an, er solle Befehle erteilen. Alle Rücksichten erstickt ihr brennendes Sühne- und Genugtuungsverlangen.

Da streckt sich ein riesengroßer Arm aus der Zisterne heraus und hält den Kopf des Propheten auf einem Schilde in die Höhe . . .

Mit strahlendem Glanze fällt das Orchester ein, indem Salome hineilt und den Schild ergreift. Alle hierhergehörenden Themen umranken den polyphonen im Orchester ertönenden Triumph Salomes. Dazu kommt ein letztes Thema, eine Fanfare, die den Sieg Salomes zu bezeichnen scheint:

26.



Und die nun folgende „Soloszene Salomes" ist die musikalische und musikdramatische Krönung, Verdeutlichung und endgültig klärende Erläuterung des ganzen Problemes, das Salomes Natur darzustellen scheint. Sie bedeutet musikalisch eine hohe Steigerung, wie sie das Drama allein kaum erreichen kann, und ist voll größter polyphoner und melodischer wie auch klanglicher Schönheit bei aller Kühnheit dieser Polyphonie. Auf die nun bekannten entsprechenden Themen aufgebaut, bietet sie dem gefühlsmäßigen Verständnis des Hörers keinerlei Schwierigkeiten.

Nun will Salome diesen Mund küssen! Ein heißer Schmerz mischt sich in ihr „lockendes Verlangen": es ertönt in Moll. Hineinbeißen (19) will sie in das einzige, was ihr von dem Toten blieb. „Ich will deinen Mund küssen" erklingt in zartesten Farben. Trotz seines

Abwehrens (13) „hat sie es gesagt" und „will sie es jetzt tun". Und wie zart will sie es tun! Im dreifachen ppp schildert es das Orchester. Sie betrauert die geschlossenen Augen (man erinnere sich des blaß gemalten „Augen-Motivs"), sie fleht, er möge sie noch einmal öffnen. Und die harte Zunge des Toten, die so schwere Worte sprach, die wie eine Natter erscheinen konnte — Tonmalerei! —, auch sie ist nun kalt und verstummt. Die Erinnerung an den Fluch des Toten läßt noch einmal ihre verletzte Eitelkeit aufflammen. Sie, die Tochter der Herodias, kann nun mit ihm machen, was ihr beliebt! Doch bald überwiegt wieder ihr tieferes Gefühl. Voll berückenden Wohllautes singt sie: „Ah, Jochanaan, du warst schön!" Und nun preist sie noch einmal diese hohe Schönheit. Sie preist die edle, geheimnisvolle Stimme, die sie so machtvoll in ihren Bann zwang. Und sie schluchzt: „Warum hast du mich nie angesehen? Gott hast du gesehen, aber nicht mich. Du hättest mich sonst geliebt!" Und sie verlangt sehnend nach seiner Schönheit, seinem Leibe, seiner Liebe. „Oh, hättest du mich angesehen! Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes!"

Deutlich zeichnet hier der Tondichter den schmerzlichen, mild versöhnenden, auf Liebesnot beruhenden Grundton des Salomeproblemes als nicht nur brutal tierischen, sondern auch rein menschlich verstehens- und mitfühlenswerten Karakters.

Salome küßt nun den Mund . . . Im Orchester herrscht Schwüle, Angst und Entsetzen. Herodes schaudert, er will fort. Er fürchtet Unheil. Herodias will nun gerade bleiben! Der Mond verschwindet, der König zittert und erteilt in furchtbarer Angst Befehl, die Fackeln zu löschen. Es werde Schreckliches geschehen! Hier gehen die Violinen zu angsterweckenden Klängen der Blechinstrumente in Sekunden, und die Angst des Herodes ist dadurch sehr treffend zum Ausdruck gebracht. (Im Klavierauszuge stehen an dieser Stelle der leichteren Spielbarkeit wegen Nonen anstatt der Sekunden.)

Während Herodes die Treppe zum Palast hinauf-

zusteigen beginnt, setzt ein langer, zitternder Triller im Orchester ein. Eine kaum „Akkord“ zu nennende Klangmischung tiefer Orgel-, Posaunen-, Horn-, Streicher- und Harfentöne, die immer wieder bange drohend dazu erklingt, und der „Lockruf“ Salomes (12) tönen hinein. Das englische Horn klagt. Salome hat nun den Mund geküßt! Matt schluchzt sie: „Es war ein bitterer Geschmack.“ Vielleicht schmeckt die Liebe so? Und nun erhebt sie sich in triumphierender Größe: „Allein was tut's? Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan!“

In prachtvoller Steigerung wächst aus der bangen, schwülen Stimmung die strahlende Bekräftigung erfüllter Liebessehnsucht herauf, und aus hinreißend wohllautenden, nur noch einmal wie schmerzlich zerrissen auftönenden Klängen (Nr. 10) strömt die deutliche Erkenntnis der Gefühle Salomes auf den Hörer über. Hier ertönen nun noch einmal die seltsamen, schmerzlich versöhnenden Akkorde wechselnotenartigen Karakters.

Ein schriller Mißklang (weil in ganz fremder Tonart stehender Akkord), und Herodes, der nun zu einem Entschlusse gekommen ist, da sein Grauen und seine Angst überwiegen, erteilt, wie um den Tod Jochanaans zu sühnen, den Befehl: „Man töte dieses Weib.“

Die Soldaten stürzen sich auf Salome und begraben sie unter ihren Schilden. Nach Cis-dur steht der Schluß in so gut wie unvermitteltem C-moll: ein außerordentlich drastisches und wohlgetroffenes Ausmalen des plötzlichen von Salome ganz unerwarteten Gerichts. Das Thema des Befehls ertönt, und brutal und wild toben zerrissene Bestandteile der Salomemotive und schließlich das aus No. 17 gebildete Thema des „Zuschlagens“ oder „Köpfens“ . . .

Elektra

Erläutert von Georg Gräner

I.

Der Sagengrund der Dichtung

Auf dem hochberühmten Herrscherhause der Pelopiden lastete von alters her der Fluch des Verbrechens. Denn Pelops, der Stammvater des unseligen Geschlechts, hatte einen tückischen Mord begangen an dem Wagenlenker Myrtylos, an dem Mann, durch dessen Beistand er in den Besitz einer Gattin und eines Königreichs gelangt war. Fortan wurden blutige Gewalttaten an den nächsten Verwandten heimisch im Hause der Pelopiden oder Atriden, wie sie nach Pelops' Sohn, Atreus, hießen. Einer der Enkel des Atreus, der König Agamemnon, kämpfte als Oberfeldherr der vereinigten Griechen vor Troja. Unversehrt ging er aus den vielen Schlachten hervor, und siegreich kehrte er nach Griechenland zurück. Allein daheim harrte seiner eine grauenvolle Erfüllung jenes alten Fluches, der wie ein guter und fleißiger Baumfäller im Atridengeschlecht rodete. Während Agamemnons zehnjähriger Abwesenheit hatte sich seine Gattin Klytämnestra einem Buhlen ergeben, dem Ägisth, einem Vetter des Königs. Zum Vorwand ihrer Buhlschaft nahm sich das verräterische Weib die Opferung ihrer Tochter Iphigenie in Aulis, die um der Versöhnung der von Agamemnon beleidigten Göttin Artemis willen hatte sterben müssen. Klytämnestra gab vor, den gefühllosen Gatten und Vater deshalb zu hassen. Als nun Agamemnon heimkehrte, wurde er von dieser seiner Gemahlin und ihrem Liebhaber Ägisth auf hinterlistig grausame Weise ermordet. Auch seinen kleinen Sohn Orest wollte das verbrecherische Paar umbringen; jedoch dessen ältere Schwester Elektra rettete ihn, indem sie ihn durch einen treuen Diener zu Strophios, König in Phokis, sendete. Hier wurde Orest nach dem Wunsche der Elektra zum Rächer seines Vaters erzogen. Inzwischen setzte Klytämnestra ihre schandvolle Verbindung mit Ägisth fort, aber immer in der Furcht vor der Wiedervergeltung, da sie um die zukünftige Mission des Orest wußte.

II.

Zur Charakteristik der Dichtung

Aus diesem Sagengrund, diesem mit Blut getränkten, mit Leichnamen gedüngten und mit Fluch besäten Mutterboden, erwuchsen zwei Kunstwerke, die Elektras Unglück und ihre Sehnsucht nach dem Tag des Gerichts, die Ankunft des Orest und seine Rache an den Mördern Agamemnons darstellen. Aber während das eine: die Tragödie des Sophokles, alles von sich abwarf, was an seine unreine Herkunft erinnern könnte und in den lichten Tag hineinstrebte und in der würzig-reinen, gesunden Kunstatmosphäre Hellas' stark gedieh, schleppt das andere: die Tragödie des Wiener Dichters Hugo von Hofmannsthal, alle die nächtigen, wilden Gewalten der Sage mit sich herauf und keucht an ihrer Last mit den verzweifeltsten Anstrengungen dahin: ein spätgeborener Erbe des alten Fluches! Diese beiden künstlerischen Abwandlungen desselben Themas stehen also einander gänzlich fremd gegenüber; und wollen wir sie noch einmal ihrem menschlichen Wert nach als lebendige Wesen personifizieren, so gleicht das alte Kunstwerk einer hochgewachsenen Frau; ihr Körper kühl und fest wie Marmor. Von den Schultern fällt ihr bis zur Erde ein Gewand in einfach großem Faltenwurf. Ihre Bewegungen verlieren selbst im Affekt nicht die menschliche Würde. Die Kraft ihres Ausharrens und ihrer Hoffnung ist ebenso stark wie ihr Wille zur Rache, und aus aller Wut und allem Jammer blickt sie beständig auf zu den Göttern und zur Gerechtigkeit des die Welt beherrschenden moralischen Gesetzes. Ihre Seele ist groß und keusch; denn trotz aller Verzweiflung unterliegt sie nicht der Wucht finsterer Umstände. So ist das edle Kunstwerk des Sophokles geartet. Ganz anders die moderne Tragödie! Sie gleicht einem Weib von welkem, durch Krankheit verheerten Körper. Wie der vom Aussatz geschlagene Hiob, liegt dieses Weib abseits auf einem Kehrichthaufen. Aus ihren starr am Boden haftenden, schwarzen Augen bricht der unheimlich flackernde Glanz des Fiebers. Sie kennt weder die Götter noch die Ge-

rechtigkeit; sie weiß nur von sich und ihrer Rache. Und nach dem Tag ihrer Rache heult und schreit sie wie ein Verhungernder nach Nahrung. Dann schnellt sie im Triumph von der Erde auf, ihre Hände krallen sich in die Luft, ihr Mund schäumt von wilden Worten, das Fieber zerrt ihre Glieder hin und her, und wie ein übermenschlicher Dämon reißt sie sich bis zu unheimlicher Größe empor, um darauf jählings in sich zurückzufallen und zusammenzubrechen. Ihren Leib aber bedeckt ein bauschiges, schwerseidenes Kleid, das knistert, rauscht und schimmert bei jeder Bewegung. Dieses Kleid ist die weitflutende, glänzende Sprache der Hofmannsthalschen Dichtung.

Wie man sieht: das Wesen der neuen Elektra-Dichtung ist ein Krampf, eine furchtbare Zuckung, eine Raserei des tiefverwundeten Egoismus, dessen einziges Glück, dessen einzige Erlösung in dem Tode derer beschlossen liegt, die ihm die Wunde schlugen. Das Verlangen nach diesem Glück ist Elektras (der Verkörperung jenes Egoismus) Leben, die Erfüllung dieses Glücks aber ist ihr Tod. Denn durch die Erfüllung ist das Verlangen geschwunden, und da Elektra einzig durch ihr Verlangen lebt, muß notwendigerweise mit dem Verlangen auch ihr Leben erlöschen. Der Fluch, der über dem Atridengeschlecht schwebte, der Fluch des blinden Egoismus, der wütenden Selbstsucht, hier in der dunklen Gestalt der modernen Elektra, fand er seine grandioseste, aber auch abstrakteste, unmenschlichste Verkörperung! Die Liebe zu ihrem ermordeten Vater ist das schwächste Gefühl in Elektra; denn es wird zurückgedrängt von ihrem Haß gegen die Mörder, und der Haß wiederum weicht einer grauenvollen Vision ihres blutigen Triumph- und Siegesfestes, an der sich Elektra bis zur Glückseligkeit berauscht; es ist jener hysterische Glücksrausch, den der Egoismus immer ruhelos sucht und will und den er höchstens auf eigene und Andrer Kosten erreicht. Sich will Elektra glücklich (d. h. frei von aller Kindes- und Liebespflicht, frei von dem verzehrenden Wutgefühl der Rache und der qualvollen Erwartung des Gerichtstages) wissen um jeden Preis, alle andern sind ihr nur Mittel zu diesem Zweck: Elektra ist der wandelnde

fanatische Egoismus an sich! Um den Egoismus bis zu dieser von aller Menschlichkeit verlassenen Wahnsinnshöhe zu steigern, mußte der Dichter seine Elektra bis zum blindrasenden Tier erniedrigen. Er sagt selber von ihr: „Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel . . . . . Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig." So herausgestoßen aus dem menschlichen Bereich, löst die phantastische Zwittergestalt der Elektra kaum eine menschliche Anteilnahme aus. Sie und ihre Tragödie wirken nicht innerlich ergreifend, überzeugend, hinreißend, sondern äußerlich aufregend, wie etwa das sensationelle Schauspiel eines brennenden Hauses zur Nacht.

Weil das einseitig-subjektive Element in der Hofmannsthalschen Dichtung ausschließlich herrscht, so ist sie zu keinem Drama gediehen, das den Kampf mindestens zweier ebenbürtiger Lebensmächte szenisch und dialektisch veranschaulichen soll. Elektra steht allein weithin sichtbar da; die übrigen Gestalten sind lediglich Scheinwerfer, die das Licht von allen Seiten auf Elektra zurücksenden. Oder um es in einem musikalischen Bilde durchzuführen: Elektra ist der „Cantus firmus", den die übrigen Gestalten wie kontrapunktisch geführte Stimmen ergänzend und ausdeutend umwinden. Die ganze Handlung ist somit nur ein polyphoner Ausdruck der Gefühle Elektras, d. h. die ganze Dichtung ist lyrisch, monologisch, des eigentlichen dramatischen Dialoges bar. Unter diesen Umständen mußte die Sprache (da der Dichter nicht an die Mitwirkung der Musik dachte) die größte und mannigfaltigste Bedeutung gewinnen. An Stelle wirklichen dramatischen Geschehens traten Wort-Szenen, über welche die wilden Gefühle der Elektra wie fackeltragende Gespenster hin und herhuschen. Und in der Tat: kaum je spielte die Sprache eine so allmächtige Rolle wie hier. Sie bringt mit sich herauf alle Schrecken der Tiefe, jener Nachtseite der Natur, wo sich das Chaos der blinden, verzerrten Leidenschaften wie ein Knäuel giftiger Schlangen wälzt, und wo die Kraft nur ein besinnungsloser, alles vernichtender Fieberrausch ist. Aber zugleich verwandelt sie die Schreckgebilde

der Nacht in eigenartig-suggestive, farbig höchst fein abgetönte Formen. Sie hat also nicht bloß die Eigenschaft zu veredeln, diese Sprache, sondern sie ist auch schöpferisch, und das ist: künstlerisch. Vermochte der Dichter nicht, Menschen und ein wirkliches Drama objektiv zu gestalten, so fing er doch den Klang und das Wesen abnorm-schauriger Naturlaute ein und formte sie zu einem starken lyrischen Sprachganzen, das als ein ästhetisches Licht über ethischer Finsternis schwebt. Und so gewinnt man schließlich von der Hofmannsthalschen Dichtung den Eindruck, als ob die wilden Tiere plötzlich anhüben, von ihren Mordgelüsten in prachtvoller Rede zu sprechen, wobei es dann für Augenblicke geschehen mag, daß man die blutgierige Wildheit der Tiere über dem Wunder ihrer Sprache vergißt.

III.

Gesamtbild und Wesen der Straußschen Musik

Ein erstaunliches Phänomen, so ein Straußscher Orchestersatz! Ein brodelnder Hexenkessel, in dem es singt und klingt und kichert und knistert, aus dem betäubende Dämpfe aufsteigen, in deren wallenden Nebeln man alle möglichen Kobolde und Spukgestalten, alle erdenkbaren Farbenspiele schaut. Ein tollster Spaß, ein Zauberkunststück verblüffendster Art! Musik? Wer denkt an Musik? Wer fühlt bei diesem Zauberspuk, daß sich ihm hier eine starke menschliche Seele musikalisch offenbare? Unser Kopf glüht vor Verwirrung und Vergnügen, unser Herz bleibt kalt und gleichmütig. Und siehe, nun ist das Feuer ausgebrannt, der Kessel ist leer und die Dämpfe sind gewichen — vom ganzen Zauberwerk bleibt nur ein Häuflein grauer Asche im Herd als Erinnerung zurück. Aus musikalischem Nichts entsteht eine klingend-malerische Pracht und vergeht ins musikalische Nichts, das ist der Kreislauf der Straußschen Orchesterkunst. Doch zur Sache: belauschen wir den Zauberer bei der Arbeit!

Der gewinnt schwerlich ein richtiges Verhältnis zur Straußschen Musik, der nicht die glänzende, beispiellose Ausstattung als ihren Sinn und Mittelpunkt erkennt.

Richard Strauß wählte sich zur geeigneten Arbeitsform das sogenannte Leitmotivsystem Richard Wagners: ein scheinbar regellos und phantastisch geknüpftes Gewebe aus allerlei musikalischen Motiven. Denn auf diese Weise konnte er eine ungeheure Fülle kleiner, unbedeutender musikalischer Motive beliebig in-, nach- und übereinander häufen, eine Orchesterfülle, die zwar faszinierend wie ein kompakter Irrlichterschwarm erscheint, allein im Grunde ohne großen musikalischen Ausdruck und ohne musikalisch motivierte Form ist. Die eigentümliche Struktur seines Orchestersatzes rechtfertigte Richard Wagner durch eine anschauliche dramatische Handlung: der Eindruck des Auges also ergänzt den des Ohres, so daß beide zusammen erst die runde künstlerische Einheit übermitteln. Richard Strauß dagegen will die Form und Art seiner Orchesterwerke durch ein imaginäres Programm (à la Berlioz) motivieren, das anschaulich (d. h. sichtbar dargestellt) gar nicht vorhanden und infolgedessen den allerwillkürlichsten Deutungen eines jeden einzelnen unterworfen ist, während dadurch andrerseits die ein solch unsichtbares Scheinprogramm darstellende Musik jeder ästhetisch-gesetzlichen Grundlage entbehrt, also gleichfalls willkürlich ist. Aber dieser große Spielraum verwirrender Willkür ist unserm Komponisten gerade recht; denn nur in diesem künstlerischen Zwielicht kann sich sein erfindungsreiches Zaubertalent voll entfalten; indem es nach Belieben mit dem musikalischen Material schaltet und waltet, so daß allemal ein blendender äußerer Effekt erreicht wird, daß also statt der künstlerisch wohlmotivierten, überzeugenden Wirkung immer die im Augenblick frappierende Überraschung eintritt. Form und Art der Straußschen Orchesterwerke lassen sich im ganzen weder programmatisch noch musikalisch als notwendig rechtfertigen; denn sie sind ein Spielplatz, auf dem eine Menge grotesker, witziger, geistreicher Erfindungen zwanglos durcheinandertollt.

Allein auch mit diesen einzelnen Erfindungen oder Motiven hat es noch eine eigene symbolisch-allegorische Bewandtnis: sie sollen nämlich dadurch Bedeutung und Inhalt gewinnen, daß man sie, nach der Absicht des

Komponisten, als scharfcharakteristische Schilderungen von Personen, Vorgängen und Gegenständen aufzufassen hat. Nun kann man — vorausgesetzt, daß man genau weiß, was geschildert werden soll (wie z. B. des Helden „Widersacher", das kapriziöse Gebaren der „Gefährtin" usw.) — die in der Tat staunenswerte musikalische Charakteristik bewundern, aber eben nur als Charakteristik. Es ist unendlich wichtig, dies einzusehen, auf daß man nicht der fein täuschenden Suggestion erliege, vermöge deren dem Tatsächlichen, Wirklichen, nämlich schwacher oder inhaltsleerer Musik, durch etwas bloß Gedachtes, Unwirkliches, nämlich begrifflich-programmatische Fiktionen, ein Inhalt gegeben wird, der mit der Musik als solcher eben gar nichts zu tun hat. Und ein musikalisches Werk muß doch vor allen Dingen durch seinen musikalischen Inhalt, oder ganz allgemein: durch das Gefühl zu uns sprechen! Richard Strauß verweilt also, sei es als kluger Charakteristiker, sei es als brillanter Orchesterkolorist, außerhalb der seelischen (ureigentlichen) Ausdruckssphäre der Musik, also daß seine Musik einer äußerlich-dekorativen Flächenkunst gleicht: üppig-farbigen Ornamenten von pikant verschnörkelter Linienführung. Und wiederum werden wir zu der Einsicht gedrängt, daß Straußens Orchesterkunst als Musik grundlos ist, weil sie nicht mit Notwendigkeit aus dem Innern als persönlich-seelische, zwingend geformte Offenbarung hervorbricht, sondern auf scheinbarer Grundlage äußerer, verstandesmäßiger Erwägungen (einem Programm) nur zu einem allegorischen Tonbild gedeiht.

Diese wurzellose, gleichsam in der Luft schwebende Existenz seiner Musik muß auch Strauß neuerdings beunruhigt haben. Da er durch den Mißerfolg seines ersten Musikdramas „Guntram" belehrt wurde, wie unsicher es eigentlich um seine Ernstes und Tiefes wollende Schöpferkraft stand, so daß er fortan lediglich seiner spezifisch virtuosen Begabung folgte und von „Till Eulenspiegel" an eine Reihe von Orchesterwerken schuf als Zeugnisse einer enormen Kunstfertigkeit, innere Armut in luxuriösesten äußeren Reichtum zu verwandeln, so ist in letzter Zeit eine neue Wandlung

an ihm bemerkbar, infolgedessen er aus dem Virtuosentum wieder ins Künstlerische zurückstrebt: er will seiner Musik die sichtbare Grundlage (in der Weise Wagners) geben, d. h. ihre Form und ihr Wesen als notwendig motivieren! Mit andern Worten: Richard Strauß scheint sich nunmehr hauptsächlich der Bühnenmusik zuwenden zu wollen. Und diese Wendung würde ihm allerdings zum Heil gereichen. Seine fabelhaft raffinierte Handhabung der orchestralen Mittel, seine große Charakterisierungs- und Kombinationsfähigkeit, sein treffender Witz, überhaupt die ganze flotte Eulenspiegel-Brillanz seines Wesens würde mit einem Schlage zu erhöhter künstlerischer Bedeutung kommen. Inzwischen hat uns freilich die „Salome" gewarnt, in unsern Erwartungen von Strauß als ernstem (oder tragischem) Musikdramatiker nicht zu weit zu gehen. Seine Musik bleibt im Grunde doch immer nur, was sie war: eine große musikalische Verwandlungsdekoration, und im Fall der „Salome": eine klangliche Illustration des äußeren szenischen Vorganges, eine genaue musikalische Kopie des beweglichen äußeren Gebahrens der Handelnden. In einem unüberbrückbaren Gegensatz aber steht diese espritvolle Eleganz der Salomemusik zu der grauenhaft sündigen Psyche der Dichtung. Ganz einwandsfrei und hinreißend wird Straußens Bühnenmusik vielleicht nur dort sein, wo es gilt, satirischen Witz, übermütige Laune und üppige Sinnenfreude in kecke, schimmernde Orchestergleichnisse zu übersetzen.*) Auf jeden Fall wird die Straußsche Musik, ihrer ganzen Anlage und Beschaffenheit nach, im engsten Kontakt mit der Bühne zu einem feineren, befriedigenderen und vor allem sinnvolleren Kunstwerk gedeihen, als es ihr anderswo je beschieden sein könnte.

Und nun sind wir zur Beschäftigung mit dem Musikdrama „Elektra" gerüstet!

*) Wie das Gerücht verlautet, soll sich Strauß jetzt in der Tat mit neuen Plänen zur Vertonung von Komödien beschäftigen. Er scheint also über sich vollkommen im Klaren zu sein.

IV.

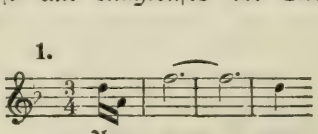
Erläuterung des Musikdramas

Der Brauch, bewährte Theaterdichtungen in Opern umzuwandeln, ist altgewohnt und weitgeübt. Wenn auch dabei meistens die dichterischen Qualitäten der verwandelten Stücke zu Grunde gingen, so gibt es andrerseits doch Fälle, wo gerade erst durch die Mitwirkung der Musik der eigentümliche Charakter der Dichtung zur vollen Geltung kam. Ein diktatorisches Für oder Wider ist hier also nicht am Platz: entweder gelingt die Transposition in die Oper (bezw. ins Musikdrama) oder sie gelingt nicht. Deshalb ist es überflüssig, dem Komponisten Richard Strauß das Verfahren, Dichtungen wie „Salome" oder „Elektra" kurzerhand zu vertonen, von vornherein schlimm anzurechnen oder ihn der Sensations- und Erfolgssucht zu zeihen. Denn es läßt sich verstehen, daß ein Musiker, der so wie Strauß auf fremdartige, komplizierte Klangkombinationen und neuartig schillernde Orchesterfarben erpicht ist, an der Komposition der „Elektra" ein starkes artistisches Interesse haben mußte. Freilich — und hier ist die wunde Stelle — nur ein artistisches Interesse, keine innere Zugehörigkeit zum Dichtungsstoff. Der dämonisch-wildfanatische, unergründliche Egoismus der Elektra, den wir als das Wesen der Hofmannsthalschen Tragödie erkannten, er hätte in einer grausam-erhabenen, weitschwingenden, bis an die äußersten Grenzen gehenden Musik (wie sie etwa dem Tristanschöpfer erstanden wäre) sich ausleben müssen, damit das, was bei allen Verfallssymptomen groß und einfach in der Dichtung ist, unserm Gefühl nahegebracht worden wäre. Statt solcher Musik jedoch erscheint bloß eine minutiöse klangliche Illustration der Textworte, also etwas schematisch Verstandesmäßiges und vom musikalischen Gesichtspunkt aus Äußerliches, ein seltsames Durcheinander von pfeifenden, zischenden, gurgelnden, schrillen, zynischen Tönen und spitzen, hackenden Motiven, das wiederum durchsetzt wird von breit-lyrischer, süßlich-weicher und, in des

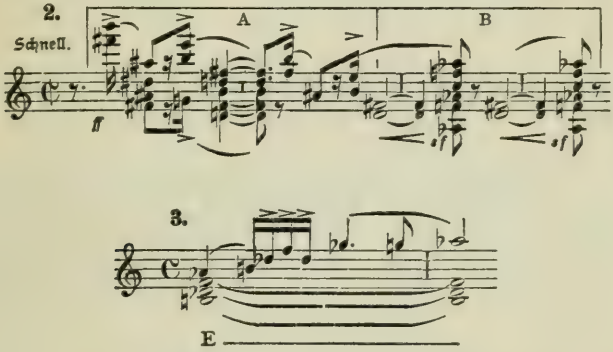
Wortes verdächtigem Sinne, „populärer" Musik, die zwar als Kontrast an ihrem Ort „wirkt", allein in vollkommenem stilistischen Widerspruch zu dem ganzen Wesen der Dichtung steht. So erscheint das Orchester (immer musikalisch gesehen) wie ein riesiger, farbenbrennender Mummenschanz, und dem feiner Empfindenden dünkt es, als ob hier Tragödie und Satyrspiel gleichzeitig aufgeführt würden; die Tragödie auf der Bühne, das Satyrspiel im Orchester. Allerdings gilt dies nur von der Partitur in ihrer Gesamtheit; es finden sich bedeutende Ausnahmen, die in der folgenden kurzen Analyse gebührend hervorgehoben werden sollen.

Der Tragödie wurden bei der Vertonung eine stattliche Anzahl von Versen des etwas redseligen Dichters gestrichen und wenige neue Verse hinzugesetzt; eine wesentliche Veränderung erfuhr sie hierdurch natürlich nicht. Wie in allen seinen Werken, so arbeitet Richard Strauß auch hier mit einem ungeheuren Aufwand an orchestralen Mitteln. Die Partitur verzeichnet: acht erste, acht zweite, acht dritte Violinen; sechs erste Bratschen (auch vierte Violinen), sechs zweite und sechs dritte Bratschen; sechs erste und sechs zweite Violoncelle; acht Kontrabässe. Ferner: kleine Flöte, drei große Flöten, zwei Hoboen, Englisch Horn, Heckelphon, Es-Klarinette, zwei B- und zwei A-Klarinetten, 2 Bassetthörner, Baßklarinette, drei Fagotte und Kontrafagott. Dann endlich: vier Hörner, (auch 5., 6., 7., 8. Horn), zwei B-Tuben, zwei F-Tuben, sechs Trompeten, Baßtrompete, drei Posaunen, Kontrabaßposaunen, Kontrabaßtuba, sechs bis acht Pauken, Glockenspiel, Triangel, Tamburin, kleine Trommel, Rute, Becken, große Trommel, Tamtam, Celesta und zwei Harfen, die womöglich zu verdoppeln sind.

Mit einem gellenden Aufschrei des Agamemnon-Motivs, des sich durch das ganze Stück ziehenden Kriegs-, Rache- und Klagerufes der Elektra, setzt das Orchester ein:

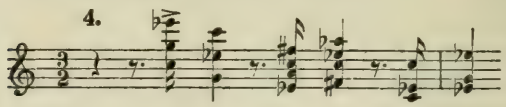


Zugleich hebt sich der Vorhang vor dem düsteren Burghof von Mykene. Abendröte liegt auf den Mauern der Gebäude wie eingetrocknetes Blut. Am Ziehbrunnen schöpfen und schwatzen Mägde. Sie wundern sich, wo Elektra bleibt: „Ist doch ihre Stunde . . . wo sie um den Vater heult". Doch schon erscheint Elektra, in dem schwarzgähnenden Hausflur. Da sich die Mägde nach ihr umdrehen, springt sie, mit einem Arm vor dem Gesicht, zurück „wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel". Das Orchester illustriert:

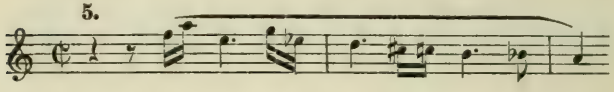


Diese Takte stehen einerseits als Illustration für die Beilhiebe, die auf Agamemnon einst niederfielen und in Elektras Seele nun nachhallen (Nr. 2 A), andrerseits für das wütende, katzenartig fauchende Zurückweisen aller ihrer Widersacher (Nr. 2 B), und Nr. 3 ist der gärende Haß, den Elektras Augen den Mägden entgegenschleudern. „Habt ihr gesehen, wie sie uns ansah?" — beginnt hierauf das Gespräch der erbosten Mägde von neuem. Und nun zerren sie mit keifenden Worten an dem Bilde der Elektra so lange herum, bis es einem vollkommenen Scheusal gleichsieht. Die Instrumente des Orchesters, im strikten Anschluß an die Worte, zucken und flackern wie brennende Wachslichter, unter die der Wind gefahren ist. Die Motive Nr. 1 (chromatisch-seufzend),

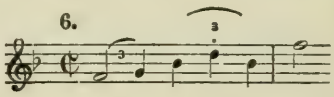
Nr. 2 A, B und 3 wirbeln vorüber. Bei den Worten „Wär' sie mein Kind . . . ich hielte sie unter Schloß und Riegel" erscheint ein neues Motiv:



als Hinweis auf den von Klytämnestra verstoßenen Oreſt. Endlich ertönt ein Wort des Mitleids: „Sind ſie dir nicht hart genug mit ihr?" und das Orcheſter zeichnet dazu das niedrige, ſchmachvolle Leben der Elektra:



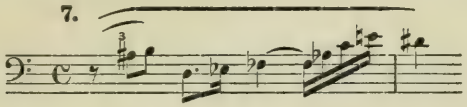
Dieſes Motiv wiederholt ſich, als gleich darauf eine junge Magd mit faſt hyſteriſcher Heftigkeit für Elektra eintritt. „Ich will . . . die Füße ihr küſſen," ruft ſie und vor ihrem Geiſt taucht Elektra, das Königskind, auf:



Sie verwünſcht die Mägde, wird aber von der Aufſeherin in die Tür hineingeſtoßen und auf dieſe Weiſe zum Schweigen gebracht. Das geifernde Geklatſch der zurückbleibenden Mägde über das, was Elektra ihnen Furchtbares alles zugeſchrien hat, ſetzt ſich noch eine Weile unter praſſelndem Tongeſtöber fort, bis auch ihrem Geſchrei die Aufſeherin ein Ende macht. Das nun folgende kurze Orcheſterſpiel bei leerer Bühne, mit dem bezeichnenden Hervortreten von Nr. 5, bereitet auf Elektras Erſcheinen vor. Ein ſchnelles chromatiſches Aufwärtsrollen der Bäſſe, ein breit ziſchendes Herausſtrömen des Haßmotivs (Nr. 3) — und plötzlich ſteht Elektra da: „Allein! Weh, ganz allein —". Sie hebt um Agamemnon zu klagen an (Nr. 1, und ſich an-

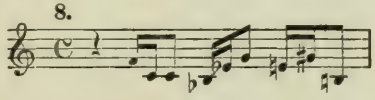
schließend, Nr. 3, ferner Zitate der Motive Nr. 4 und 6). Darauf ein allmähliches Versinken ihres Geistes in die Vorstellung des Verbrechens der Klytämnestra an Agamemnon mit einem neuen begleitenden Schilderungsmotiv:

7.



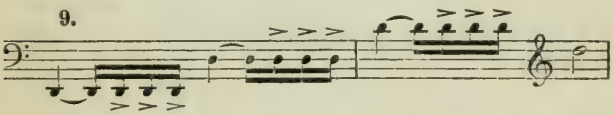
dem sich rasch ein Zitat des charakteristisch platten A g i s t h - Motivs:

8.



anfügt und, als Kontrapunkt zum abermals ertönenden Mordmotiv (Nr. 7), das Motiv des Hasses (Nr. 3). Immer tiefer wühlt Elektras Einbildung in jener Mordszene herum und das Orchester wühlt fieberisch mit; schlürfende, das Glitschern im Blut schildernde Klänge, nicht weit entfernt vom bloßen Geräusch! Aber da eine jähe Wendung in Elektras Gedankengang: der rächende Geist ihres königlichen Vaters steigt vor ihrer Phantasie auf, Agamemnon-Triumphator:

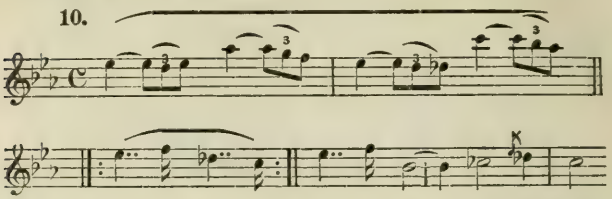
9.



Wie eine finster drohende Wolke voll Blitz und Donner hängt sein Schatten über der Mordstätte, und von einem schweren tragischen Schauer durchbebt, bäumt sich das Orchester, zum Klageruf (Nr. 1) der Elektra, zweimal hoch auf: Nr. 9 durch C moll empor zu F moll, A moll und wieder C moll! Hier endlich, zum erstenmal, spürt man durch die Musik etwas von der Wahngewalt der Elektra. Bald darauf setzt nach ihrer Bitte: „Zeig dich deinem Kind", ein Thema im langsamen Tempo ein, welches das kindliche Gefühl der Zu-

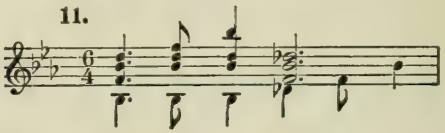
gehörigkeit zum Vater oder schlechtweg: die Agamemnonskinder bedeutet:

10.



Mit eiligen Schritten nähert sich das Orchester wiederum einem Tonchaos, aus dem sich nach und nach die Schilderung des Freuden-, Tanz- und Siegesfestes, das Elektra im Geiste erschaut, loslöst:

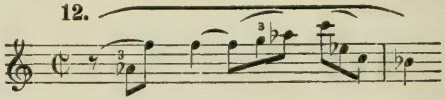
11.



Die Motive Nr. 10, 4, 9 und 1 nehmen in entsprechend umgewandelter Gestalt teil an dieser Festvision, die schließlich in einem kurzen Orchesterfinale, aus Nr. 1 und 9 und dem begleitenden Rhythmus von Nr. 11 gebildet, ausläuft.

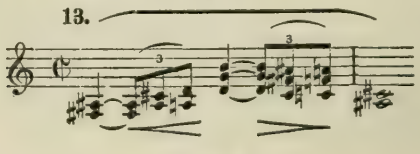
Chrysothemis erscheint und ruft ängstlich Elektras Namen. Elektra, aufgestört: „Was willst du?" Chrysothemis hebt wie abwehrend die Hände, ihr Motiv erklingt:

12.



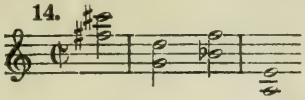
Elektra: „Was willst du, Tochter meiner Mutter?" Ein neues Thema, das Klytämnestra kennzeichnet:

13.



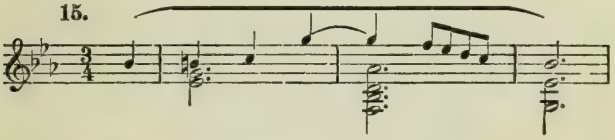
Gleich darauf Nr. 7 und abermals ein neues, wie sinnlos umhertaumelndes Motiv:

14.

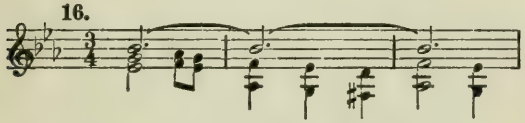


dazu Chrysothemis' hastige Worte: „Sie haben etwas Fürchterliches vor". Allein an Elektra gleitet die Warnung spurlos ab, während Chrysothemis, gleichsam zur Abwehr des unbeugsamen, fanatischen Geistes ihrer Schwester, unwillkürlich ein heißes Bekenntnis ihrer jugendlichen Lebenslust ablegt: sie sehnt sich hinaus ins Helle, in die Freiheit, sie sehnt sich nach Liebes- und Mutterfreuden. Der Komponist nimmt bei dieser günstigen Gelegenheit Abschied von seinen Illustrations- und Charakterisierungsversuchen und schreibt einen flotten Tonsatz, der aus den beiden folgenden thematischen Elementen gemischt ist:

15.



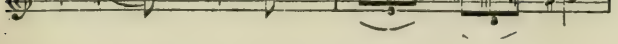
16.



Doch Elektra bleibt hart, sie weist die schluchzende Chrysothemis von sich.

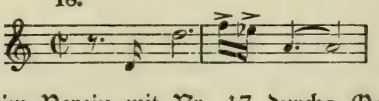
In diesem Augenblick beginnt es im Innern des Hauses zu lärmen. In einem breiten, dunklen Gang schieben sich Gestalten mit Fackeln vorüber und zerren willenlose Tiere nach sich:

17.



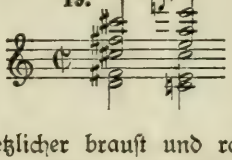
Kommen sie aus der Hölle oder gehen sie zur Hölle? Die Sache ist die: Klytämnestra hat schrecklich geträumt — — von Orest. Nun gilt es, schnell die Hilfe der Götter durch blutige Opfer zu gewinnen. Gleich nach Nr. 17 ertönt das Traummotiv der Klytämnestra:

18.



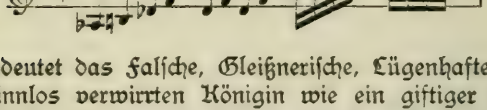
und wird im Verein mit Nr. 17 durchs Orchester gepeitscht wie oben auf der Bühne die Opfertiere durch den Gang. Dazwischen vibriert die heimliche Todesangst der Königin:

19.



Immer entsetzlicher braust und rauscht es; da erscheint Klytämnestra selber am Fenster, im Orchester wird Nr. 13 wild herumgezerrt, hoch richtet sich Elektra auf: Nr. 6 dreimal mit höchster Stärke in Posaunen und Trompeten, und voll angstvollen Zorns weist die Königin auf Elektra: „So seht doch das! wie es sich aufbäumt mit geblähtem Hals . . .!" Bei den letzten Worten züngelt es schlangenartig im Orchester auf:

20.

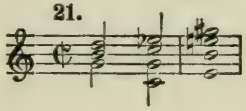


es bedeutet das Falsche, Gleißnerische, Lügenhafte, das der sinnlos verwirrten Königin wie ein giftiger Atem von Elektra auszugehen scheint und sie zusammenpreßt, betäubt. Sie ringt nach Atem. „Warum verwüstet ihr mich so, o Götter? . . . Warum bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes Gefild . . .?" Von neuem beginnt Nr. 20 unheimlich zu wirken. „Du bist nicht mehr du selber", sagt Elektra mit scheinbar mildversöhnenden Worten zu ihrer Mutter und zwingt sie dadurch ganz in

ihren Bann. Klytämneſtra jagt ihre Vertraute und ihre Dienerinnen von ſich; denn ſie will allein mit Elektra ſprechen. Und nun entſpinnt ſich zwiſchen beiden ein langer Zwiegeſang, deſſen verſchlungene Wortpolyphonie und begleitende orcheſtrale Detailſchilderung zu entwirren, Seiten füllen würde! Wir begnügen uns daher mit der Feſtſtellung, daß es Elektras zielbewußtem Rachefanatismus, der hinterliſtig die Schwächen des Gegners belauert und angreift, gelingt, ihre unſelige Mutter in die verzweifeltſte Todesangſt zu hetzen, indeſſen die Inſtrumente gleichzeitig aus allen bisher bekannten Motiven ein undurchdringliches Netz ſpinnen, das ſich dicht um die beiden Wortkämpfenden zuſammenzieht. Die muſikaliſche Illuſtration iſt hier wiederum bis an die äußerſte Grenze getrieben.

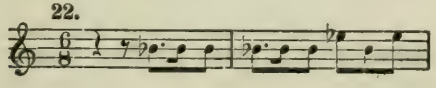
Klytämneſtra iſt zum Schluß wie ohnmächtig hingeſunken, ſtrahlend und trunken ertönt Elektras Triumph:

21.



Da eilt die Vertraute der Klytämneſtra herbei und flüſtert ihr etwas ins Ohr. Die Königin kommt raſch wieder zu ſich, als ob ihr belebender Wein eingeflößt worden ſei, im Orcheſter hämmert es dazu wie ein ſtarker, friſcher Pulsſchlag:

22.



viele Dienerinnen kommen mit Fackeln gelaufen und flüſtern die frohe Botſchaft, die Klytämneſtra plötzlich wieder zur Herrſcherin macht; alſo daß ſie ſicheren Schrittes, und voller Freude die Arme drohend gegen Elektra reckend, ins Haus ſchreitet. Mächtig toben die Motive Nr. 13 und 22.

Elektra ist allein, sie weiß nicht, was geschehen, und in einer beständig wiederkehrenden Figur (in die noch einmal Nr. 22 leise hereinklingt) erstarrt auch das Orchester vor Verwunderung. Doch nicht lange; ein erneutes Losbrechen der Instrumentalmassen vereinigt sich mit dem Geheul der herbeistürzenden Chrysothemis: „Orest, Orest ist tot!" Nr. 10 (in Moll) stöhnt heftig auf und strömt in jammernden chromatischen Tonfolgen weiter. Elektra (mit höchster Kraft): „Es ist nicht wahr!" Wie eine aufblitzende Hoffnung tönt Nr. 10 jetzt in Dur, allein sie wird von der herben Wirklichkeit verschlungen, und in Verzweiflung sinken beide Schwestern Seite an Seite vor der Schwelle des Hauses hin.

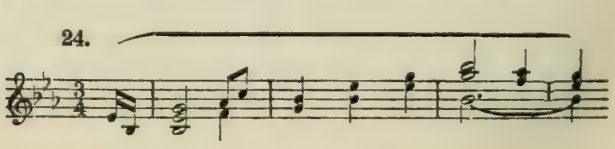
Ein junger Diener, der aus dem Hause eilt, stolpert über sie hinweg und schreit nach einem Pferd: er soll seinem Herrn die kostbare Botschaft melden. Das erste Viertel des Motivs Nr. 8, dessen Durchführung eine Orchesterimitation des Pferdetrabens ist, verhallt wie das Geräusch des davonjagenden Dieners in der Ferne.

Elektra, leise vor sich hin und sehr energisch: „Nun muß es hier von uns geschehen." Dumpf erklingt im Orchester das Motiv des Beilausgrabens:

23.

Elektra sucht die von Grauen geschüttelte Chrysothemis zum gemeinsamen Racheakt zu überreden. Immer entschlossener gräbt Nr. 23 im Orchester, gierig umtanzt von der bunten Reihe der Motive Nr. 1, 2 A, 8, 9, 10, 18, 21. Aber Chrysothemis fühlt sich unfähig zum Mord. Elektra schmeichelt ihr: wie stark, frisch und keusch sie sei, und ihre Worte umrankt ein typisch Straußscher Orchestersatz von üppig-schwungvoller Breite. Das bezeichnende Thema dieses Satzes lautet:

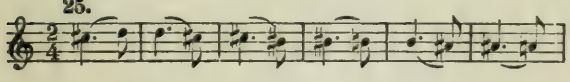
24.



„Laß mich", wehrt Chrysothemis und fährt fort: „Du bist so klug, hilf uns aus diesem Haus. Hilf uns ins Freie." In ihren Wahn verrannt, fleht Elektra nur eindringlicher: „Von jetzt an will ich deine Schwester sein, so wie ich niemals deine Schwester war." Sie will ihr Dienerin und Sklavin sein. Chrysothemis jedoch kann sich nicht aufraffen zur geforderten Tat, sie bleibt taub gegen die stürmischen Bitten der Schwester; „ich kann nicht!" ruft sie aus. Da erheben sich drohend das Haßmotiv Nr. 3 und das Agamemnonmotiv Nr. 1, und als Chrysothemis nach erneuter Weigerung endlich davonläuft, schreit ihr Elektra zorndurchtobt nach: „Sei verflucht!" Ein scharfer Fortissimo-Einsatz des Orchesters, und aus der Tiefe herauf watet stolz durch die Instrumente das einsame Thema des Königkindes (Nr. 6) bis zur Höhe.

Nun beginnt Elektra, lautlos und eifrig in einer Ecke nach dem Beil zu graben. Rollende Bässe, darüber die zischenden und fauchenden Motive 2 A und B, ferner das leise tönende Motiv Nr. 9, als ob der Geist des Vaters schweigend ihrem Beginnen zuschaue; später erscheinen Nr. 1 und Nr. 23. Über dem geschäftigen Graben in der Tiefe zieht hoch oben plötzlich ein neues Thema einher, das klingt, wie wenn der Wind die Trauerbotschaft vom Tode Orests leise heulend herbeitrüge:

25.

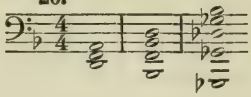


Doch da steht schon der lebendige Orest, wie hingefegt, in der Hoftür! Nr. 25 tönt fort. Elektra gewahrt ihn und fährt heftig auf (Anklang an Nr. 23): „Was willst du fremder Mensch? . . . Laß mich in Ruh!"

Und jetzt hebt die schönste, von Musik durchleuchtete Szene des ganzen Werkes an. Nach Elektras ungeduldiger Frage erscheint das Triumphmotiv Nr. 21,

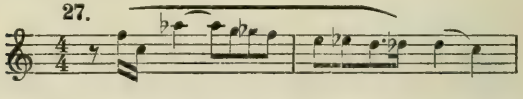
wie hingehaucht, in schwermütigen, weichen Posaunenklängen:

26.



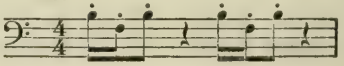
— eine vernichtete Hoffnung — und Orest erwidert feierlich: „Ich muß hier warten". Wiederum beginnt es in den Lüften zu klagen (Nr. 25) und das schwere, regungslos dastehende Posaunenmotiv Nr. 26 schmerzlich zu umsäuseln. Orest: „Ich und noch einer, der mit mir ist, wir haben einen Auftrag an die Frau" — und er, der die erniedrigte Schwester nicht erkennt, wiederholt die falsche Trauerbotschaft. Nr. 25 waltet tönend fort und fort; unter seinem weinenden Schluchzen bricht Elektras Jammer wieder auf wie eine halbgeheilte Wunde, die Themen der Agamemnonkinder (Nr. 10 ergreifend umgebildet), des Hasses (Nr. 3), des Königskindes (Nr. 6 als stark verkleinerte, heftig zuckende Configur) und das Traummotiv der Klytämnestra (Nr. 18) — die bösen Träume! — mischen sich bedeutungsvoll darein. Immer festere Verbindungsfäden spinnen sich zwischen den beiden Ahnungslosen, und ihre Seelen sind lautlos ineinander übergeflossen, ehe sie sich erkannt haben. Bis es durch den immer stärker hervorbrechenden Zornesschmerz der Elektra in Orest aufzuckt: „Du mußt verwandtes Blut zu denen sein, die starben, Agamemnon und Orest." „Ich bin das hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon", und ein diese Worte der Elektra charakterisierendes Thema (aus Nr. 1 entsprungen):

27.



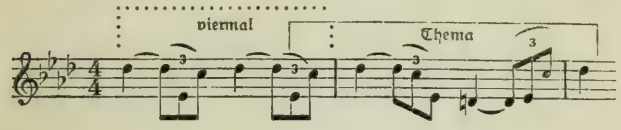
breitet sich im Orchester aus und vermengt sich mit Nr. 25. Da vermag Orest nicht länger mehr an sich zu halten: „Hör' zu", flüstert er — „Orestes lebt!" :

28.



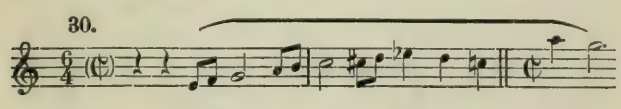
Gleich darauf mit Macht Nr. 6, jedoch noch einmal wie im Zweifel niedergedrückt von Nr. 25. Allein sehr lebhaft, wenn auch immer gedämpft, setzt Nr. 28 wieder ein; und vom Ton seiner Stimme getroffen, fragt Elektra den vor ihr Stehenden: „Wer bist denn du?" Mit breiten Rhythmen und milden Harmonien steigt Nr. 4, das Oreſtmotiv, herab, alte Diener stürzen geräuschlos herbei und werfen sich vor Oreſt nieder und nun — Elektras erkennender Aufschrei: „Oreſt!" Der darauf folgende chaotische Orchestersturm, in dem Nr. 25 vor Freude weint, beruhigt sich allmählich. „Oreſt! Oreſt! Oreſt!" Ein Motiv des seligen Entzückens, das vor seinem vollen Auftauchen gewissermaßen erst nach Atem und Ausdruck ringt, tritt ein:

29. *Moderato.*



und schwingt sich wonnevoll auf, bis es in Nr. 10 mündet. — Ein Schatten fällt über die Musik: Elektra will nicht, daß der Bruder sie umarme, sie schämt sich, sie vergleicht ihr Aussehen von einst mit dem von jetzt; einst war sie stolz und schön, nun ist sie beschmutzt und erniedrigt. Die Motive Nr. 3, 27, 25, 6 und 1 verbinden sich zu eindrucksvollen Klangbildern: Elektra endet ihre Worte in Haß und Trauer (Nr. 4 und Nr. 38). Der Schwester Elend mahnt ihn, der gekommen ist zu rächen, plötzlich an die bevorstehende Tat. Ein Zittern überfällt Oreſt; aber er ist entschlossen:

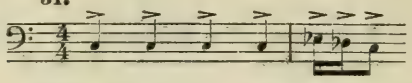
30.



Mutvoll betätigt sich Nr. 28. Elektra segnet im voraus seine Tat; feierlich und eindringlich klingt ihr Triumphmotiv (Nr. 21), das Orchester spornt an

(Nr. 28 und 30) und der Haß (Nr. 3) blitzt auf. Jäh werden sie von dem Pfleger unterbrochen:

31.



von dem Mann, der Oreſt zur Rache erzogen hat und ihn nunmehr zu ihrer Erfüllung antreibt: „Sie (Klytämneſtra) wartet drinnen, ihre Mägde ſuchen nach dir." Nicht lange hernach erſcheinen die Vertraute der Klytämneſtra und eine Dienerin und winken den beiden Männern ins Haus zu treten. Oreſt ſchließt einen Augenblick ſchwindelnd die Augen, dann hat ſich die Tür hinter ihm und dem Pfleger geſchloſſen. Leiſe, doch ehern und unüberwindlich tönte dazu das Triumphmotiv (Nr. 21).

Elektra, in entſetzlicher Spannung, „läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit geſenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig." Mechaniſch rollen die Bäſſe auf und ab. Nr. 23 wird nach einer Weile zitiert; denn es fällt der Elektra plötzlich ein: „Ich habe ihm das Beil nicht geben können!" Raſtlos rollen die Bäſſe weiter, dazwiſchen das wilde, fauchende Motiv Nr. 2 B. Endlich ertönt im Haus der gellende Schrei der Klytämneſtra, und Elektra, wie ein Dämon kreiſchend: „Triff noch einmal!" Ein zweiter Schrei, zornig ſtürzt Nr. 9 aufwärts, gewaltig ſchlägt der Pfleger (Nr. 31), Trompeten ſchmettern Nr. 1. Chryſothemis und eine Anzahl Dienerinnen kommen verſtört in den Hof gelaufen: „es muß etwas geſchehen ſein". Aber ſchnell zerſtiebt die wirre Schar: „Ägiſth! Zurück in unſere Kammern!" Schnell beruhigt ſich das Orcheſter, Ägiſth ſchlendert über den Hof (Nr. 8). Er ſchilt auf die fahrläſſige Bedienung, da ihm niemand in der Dunkelheit mit Lichtern entgegenkommt. Heuchleriſch-liebenswürdig eilt Elektra ihm den Weg zu leuchten. Vor innerer Erregung taumelt ſie wie eine Trunkene mit der Fackel um ihn herum. Wie ein teufliſch hüpfender Schatten aus der Unterwelt umkreiſt ſie die Schritte des Ägiſth und lenkt ſie auf den Todesweg; im Orcheſter aber gaukeln unaufhörlich die

bösen prophetischen Träume (Nr. 18) der Klytämnestra um das Ägisthmotiv (Nr. 8). Ägisth verschwindet in der Tür. Auf dem unheimlich tiefen E ruhen bewegungslos die Bässe: weit gähnt der finstere Schlund des Verderbens. Ein scharfes Harfenglissando, als ob ein Schauer über den Rücken liefe, dann entsteht drinnen ein Lärm und gleich darauf erscheint Ägisth angstvoll am Fenster: „Helft! Mörder!" Furchtbar sind Nr. 31, 4, 28 und 1 am Werk, Nr. 8 stürzt taumelnd nieder, dann bricht Nr. 21 mächtig herein. Ägisth schreit: „Hört mich niemand?" Darauf Elektra: „Agamemnon hört dich!" Im Orchester Nr. 1 mit aller Kraft. —

Klytämnestra und Ägisth haben ihre Taten gesühnt. Freudenschreie ertönen im Haus: man hat Orest erkannt. Chrysothemis und die Frauen jubeln auf dem Hof. In den Bässen rauscht Nr. 29, und froh steigt Nr. 24 aufwärts; Nr. 1, 5, 27, 28, 30, sie alle werden in die Freude mit hineingerissen. Elektra kauert auf der Schwelle. „So hörst du denn nicht?" wird sie von Chrysothemis angerufen. „Ob ich die Musik nicht höre?" erwidert Elektra, „sie kommt doch aus mir." Das Motiv des Entzückens (Nr. 29) steigt schwingend aus der Tiefe empor, als ob es in die Sonne fliegen möchte. Den Reigen aller glücklichen Menschen auf der Erde will Elektra führen. Sie springt auf (Nr. 6 fortissimo) und jubelt im Verein mit Chrysothemis von der Lust, die sie nun geerntet hätten, vom Feuer des Lebens, daß niemand ohne Liebe leben könne, und daß keiner dahinfährt, der die Liebe nicht gekannt. Das begleitende Orchester bringt in der Hauptsache die Themen Nr. 30 und Nr. 10 zu üppig breiter Geltung und mündet in die Musik zu dem namenlosen, schweigenden Taumeltanz der Elektra, der mit Nr. 29 anhebt, durch Nr. 30 hindurchgeht und die Motive Nr. 3, 1 und 10 in seine Wirbel zieht. Chrysothemis ruft die rasende Schwester an und erhält zur Antwort: „Schweig, und tanze! Alle müssen herbei! Hier schließt euch an! Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!" Nun verwirren sich noch einmal dicht ineinander Nr. 11, 30 und Nr. 10,

darauf steigt Nr. 9 auf, über ihm zischt das Haßmotiv Nr. 3 und hart wie Hammerschläge hallt das Orestmotiv Nr. 4; im unmittelbaren Anschluß hieran abermals die Vision des jäh emporsteigenden Motivs Nr. 9, das nunmehr auf seiner letzten Note in der Höhe lange allein schweben bleibt wie eine segnende Hand — und hier stürzt Elektra, in ihrer seelischen Feuersbrunst erstickend, tot zusammen . . .

. . . . Elektra liegt starr am Boden. Ein dumpfer Es moll-Akkord, unvermittelt abgelöst durch das in C moll fortissimo einsetzende Agamemnonmotiv (Nr. 1) und einen Teil von Nr. 9, hierauf zweimal noch dasselbe Widerspiel zwischen Es moll und C moll (Nr. 1 und 9), dann als Abschluß, mit äußerster Kraftentfaltung, Nr. 1 und Nr. 28.

Die Tragödie ist zu Ende. Mit dem Eindruck, als ob wir einen schweren, wüsten Traum in dunkelster Nacht geträumt hätten, verlassen wir sie. Und ich glaube, die Künstler der Gegenwart träumen auch solchen Traum und der starke, helle Morgen apollinischer Schönheit ist noch fern. Oder rötet sich schon der Himmel? Gleichviel. Erwachet!

Plattendruck von E. Haberland in Leipzig-R.

MT
100
S93G7

Gräner, Georg
Richard Strauss

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 02 03 015 0